



FACULTADE DE FILOLOXÍA

MÁSTER EN ESTUDOS DA  
LITERATURA E DA CULTURA

TRABALLO FIN DE  
MÁSTER

*A presenza de Shakespeare en Juego de Tronos*

*La presencia de Shakespeare en Juego de Tronos*

*The Presence of Shakespeare in Game of Thrones*

Noelia Expósito Salgado

V. e pr. do Director/a do TFM, Anxo E. Abuín González

Santiago de Compostela, xullo de 2019



## **Resumo**

O presente estudo busca realizar unha achega a aqueles elementos reflectidos na serie de televisión *Game of Thrones* e que nos poden remitir á obra de William Shakespeare. Para iso dispoñemos, primeiro, dun apartado teórico que nos permita coñecer a obra de Shakespeare, así como esta ten sido representada tanto no cine como na televisión. Do mesmo xeito, faremos un breve recorrido pola situación da televisión actual americana, reflexionando sobre a chamada Terceira Idade de Ouro da televisión e abordando o papel xogado pola HBO neste novo horizonte. A parte principal do noso traballo será o fundamento práctico, centrado na análise e comparativa entre a serie de televisión e as pezas teatrais do bardo inglés. Por último, chegaremos a unha serie de conclusións sobre a verdadeira influencia de Shakespeare na serie da HBO.

**Palabras clave:** Shakespeare, *Game of Thrones*, HBO, series de televisión, televisión de calidade

## **Resumen**

El presente estudio busca realizar una aproximación a aquellos elementos presentes en la serie *Juego de Tronos* y que nos pueden remitir a la obra de William Shakespeare. Para eso dispondremos, primero, de un apartado teórico que nos permita conocer la obra de Shakespeare, así como esta ha sido representada tanto en el cine como en la televisión. Del mismo modo, haremos un breve recorrido por la situación de la televisión americana actual, reflexionando sobre la llamada Tercera Edad de Oro de la televisión y abordando el papel jugado por la HBO en este nuevo horizonte. La parte principal de nuestro trabajo será el fundamento práctico, centrado en el análisis y comparativa entre la serie de televisión y las piezas teatrales del bardo inglés. Por último, llegaremos a una serie de conclusiones sobre la verdadera influencia de Shakespeare en la serie de la HBO.

**Palabras clave:** Shakespeare, *Juego de Tronos*, HBO, series de televisión, televisión de calidad

**Abstract**

This study seeks to make an approximation to those elements present in the television series *Game of Thrones*, trying to link them with William Shakespeare's plays. To do that, firstly, we make a theoretical section that allows us to know Shakespeare's work as well as this has been represented in film and television. In the same way, we make an approximation to the situation of American television, studying the so-called Golden Age of Television and also the role played by the HBO. The main part of our essay is the practical section, which is focused on the analysis and comparison between the television series and the Shakespeare's plays. Finally, we make some conclusions about the real influence of Shakespeare in *Game of Thrones*.

**Palabras clave:** Shakespeare, *Game of Thrones*, HBO, TV dramas, Quality TV

# ÍNDICE

## 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Introducción	1
1.2. Delimitación do obxecto de estudo e xustificación da súa proposta	2
1.3. Obxectivos da investigación	3
1.4. Metodoloxía	3

## 2. FUNDAMENTO TEÓRICO

2.1. William Shakespeare	4
2.1.1. O teatro shakerperiano no seu contexto	4
2.1.2. As adaptacións de Shakespeare á pantalla	5
2.1.2.1. Shakespeare e o cine	6
2.1.2.2. Shakespeare e a televisión	8
2.1.3. O Shakespeare guionista do século XXI	10
2.2. Televisión de calidade: a nova era	12
2.2.1. A Terceira Idade de Ouro: A nova <i>Quality TV</i>	12
2.2.2. <i>It's not TV, it's HBO</i>	15
2.2.3. O caso a estudar: <i>Game of Thrones</i>	17

## 3. FUNDAMENTO PRÁCTICO

3.1. A influencia de Shakespeare en <i>Game of Thrones</i>	20
3.1.1. A trama histórica	20
3.1.2. O tratamento do tempo narrativo	22
3.1.2.1. O comezo <i>in medias res</i>	22
3.1.2.2. A estrutura circular	23
3.1.3. O tratamento do espazo narrativo	25
3.1.4. A natureza en escena	26
3.1.5. <i>Play scene</i>	27
3.1.6. A violencia e o desexo como motores da acción	29
3.1.6.1. A violencia obscena	29
3.1.6.2. O desexo pasional	31
3.1.7. A construción dos personaxes	32

3.1.7.1. <i>Dramatis personae</i>	33
3.1.7.2. O personaxe como exceso	35
3.1.7.3. Os personaxes universais de Shakespeare en GoT	36
1. Tyrion Lannister	37
2. Cersei Lannister	38
4. Joffrey Baratheon	42
3. Stannis Baratheon	43
5. Petyr Baelish	44
6. Eddard Stark	46
3.1.8. A relevancia dos diálogos e os monólogos	48
3.1.8.1. Os diálogos construtores da escena	48
3.1.8.2. O monólogo interior	50
<b>4. CONCLUSIÓN</b>	54
<b>5. BIBLIOGRAFÍA E WEBGRAFÍA</b>	
5.1. Libros e artigos académicos	56
5.2. Consultas web	60

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Introducción

Falar hoxe de Shakespeare é falar do máis transcendental escritor da historia occidental. A súa sombra é tan alongada que tingué boa parte da narrativa que se leva a facer desde a súa época. Os seus propios coetáneos eran moi conscientes da súa importancia. Un deles, Ben Jonson, chegou a afirmar que a súa fama sería imperecedeira, “a writer for all time” (De la Concha, 2012, 9). Parece claro que, desde o seu comezo mesmo, os seus personaxes, tramas, historias, paixóns e vinganzas resultaban tan definidoras da psique humana que, realmente, parece difícil escapar do seu crédito.

Ao longo deste traballo imos ir vendo precisamente como este xenio creativo vai deixando a súa pegada na creación artística, especialmente no eido audiovisual. Porque a influencia de Shakespeare non se limita só a adaptar as súas obras palabra a palabra. A súa herdanza é recollida por autores de todo o mundo e tódalas culturas de mil maneiras distintas. Precisamente, unha desas maneiras é na que vamos a afondar na nosa análise.

*Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, David Benioff e D. W. Weiss, 2011-2019), adaptación da saga literaria de George R. R. Martin *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire* (1996 - )), está a converterse, se non o conseguiu xa, na serie de televisión máis relevante e famosa de, polo menos, as últimas décadas. Cando intentamos xustificar a importancia desta serie e o impacto que está a ter en todo o mundo, as primeiras ideas que nos xorden relaciónanse, inevitablemente, con aquelas épicas que sempre estarán vinculadas á obra de Shakespeare: a magnitude dos seus personaxes, a súa mesquindade, o desexo, o gusto polas intrigas e conspiracións, a violencia e a morte, etc. Shakespeare, como xa sinalamos, é atemporal e os seus temas universais, polo que resulta difícil non ver a súa influencia en boa parte das creacións artísticas posteriores pero *Game of Thrones* nótrese, como ningunha outra, da súa significación.

Así pois, neste estudo, imos reflexionar sobre como estes elementos e outros tantos que singularizan e definen a esta serie de televisión, son compoñentes que, de igual maneira, singularizan e definen a obra de William Shakespeare.

Shakespeare é universal, si, pero a maneira en que George R. R. Martin entende e interpreta a súa obra, así como Benioff e Weiss na súa adaptación televisiva, permítenos establecer infinidade de puntos de conexión entre as obras do bardo inglés (especialmente entre os seus dramas históricos e as súas traxedias) e a serie de televisión.

## 1.2. Delimitación do obxecto de estudo e xustificación da súa proposta

Tomando como punto de partida a obra de William Shakespeare (especialmente os seus dramas e pezas históricas), así como a serie de HBO *Game of Thrones*, formulamos a nosa hipótese na cal nos propoñemos cotexar ambos traballos para establecer, así, un estudo comparado onde poder analizar os factores que levaron aos creadores da serie, David Benioff e D.W. Weiss, ademais do autor da saga literaria, George R. R. Martin, a ter tan presente a creación orixinal de William Shakespeare.

Para iso, logo de esbozar un campo teórico no cal apoiar o noso traballo, centrarémonos en construír un discurso práctico en torno a aqueles elementos que presentan claras similitudes entre as obras shakesperianas e a serie televisiva.

Á hora de planificar esta investigación cimentaremos a nosa labor nunha metodoloxía interpretativa baseada principalmente en tres principios:

- 1) Distinguiremos as características básicas da obra de Shakespeare a través de diferentes niveis e arquetipos recorrentes na súa obra.
- 2) Analizados eses arquetipos, trasladarémolos á serie de televisión *Game of Thrones*, observando a maneira en que, creadores e guionistas, teñen de retratar o ideario shakesperiano nun novo soporte (a televisión) e nun novo contexto (histórico, social e cultural) totalmente afastado da época isabelina.
- 3) Para finalizar, dirimiremos unha serie de conclusións que abalen o noso estudo.

Estimamos que é importante tamén neste punto xustificar o porqué da nosa proposta. A razón principal ven determinada polo propio interese que espertan ambas creacións, tanto a televisiva como a literaria, así como a súa influencia e repercusión, que vai moito máis alá do seu propio medio e do seu contexto.

Non fai falta sinalar a consideración que a obra de Shakespeare ten 400 anos despois da súa morte. A súa influencia e as constantes referencias ao autor inglés, seguen estando moi presentes. Versións e adaptacións das súas obras son recorrentes no panorama cultural, e non só no teatro, senón especialmente na televisión e no cine. Tamén *Game of Thrones* está a vivir un momento importante debido ao interese que a serie e a fantasía están a espertar no público actual. Chegados a súa última temporada, o seu impacto transcende do seu medio para convertela nun dos maiores referentes da cultura *pop* recente. Da igual que non sexas seguidor da serie, todo o mundo fala de *Game of Thrones* e, cada luns, despois da emisión dun capítulo, *twitter* e as redes sociais convértense en plataformas de publicidade da serie polo que resulta imposible escapar dela.



### 1.3. Obxectivos da investigación

Os principais obxectivos que nos propoñemos acadar neste traballo son os seguintes:

1. Realizar un pequeno corpus teórico sobre a obra de William Shakespeare, sobre todo no que respecta a súa influencia e repercusión nos soportes audiovisuais.
2. Xustificar a transcendencia que a obra do escritor inglés ten, a día de hoxe, nas series e miniseries de televisión, respondendo á cuestión de por que debemos considerar a Shakespeare un gran referente para os guionistas televisivos e os seus recursos contemporáneos (estudo de personaxes, violencia, sexo, etc.)
3. Construír un pequeno corpus teórico que nos achegue á nova era da televisión e o seu impacto no medio social, centrándonos no caso de *Game of Thrones*.
4. Observar e analizar aqueles aspectos e factores comúns entre os dramas e obras históricas de Shakespeare e a serie *Game of Thrones*, centrándonos en varios elementos concretos: desde a propia trama argumental, pasando polos personaxes, construción de escenas e espazos, desenvolvemento dos guións e os seus recursos (especialmente os monólogos), etc. Este configurará o obxectivo principal do noso traballo, sobre o que verterá a gran parte do mesmo.
5. Establecer unha serie de conclusións que nos permitan pechar o noso estudo e investigación, reafirmando eses parangóns entre as obras literarias do século XVI-XVII e a obra televisiva do século XX-XXI.

### 1.4. Metodoloxía

Para o desenvolvemento deste traballo imos dispor dunha metodoloxía comparativa, centrada na análise e cotexo entre as diferentes fontes de información manexadas, especialmente no que respecta aos dous tipos de obras cos que imos traballar, as pezas de Shakespeare (traxedias e dramas históricos, fundamentalmente) e a serie *Game of Thrones*.

No que respecta ao apartado teórico, este estará fundamentado tamén a través dunha serie de obras específicas. Cabe mencionar a este respecto os traballos de Jorge Carrión (*Teleshakespeare*, 2011) e os de Jordi Balló e Xavier Pérez (*El mundo, un escenario*, 2015), dous dos últimos traballos que, de xeito máis sobresaínte, están a reflexionar sobre a obra de Shakespeare e a súa repercusión e influencia no marco televisivo actual. A súa achega, ademais, aínda que centrada especialmente na tematoloxía, abarca diferentes perspectivas e non só a nivel argumental.

## 2. FUNDAMENTO TEÓRICO

### 2.1. William Shakespeare

#### 2.1.1. O teatro shakesperiano no seu contexto

William Shakespeare naceu en Stratford-upon-Avon probablemente o 23 de abril de 1564. O primeiro feito salientable da súa vida prodúcese en 1594 ao unirse á compañía de Lord Chamberlain Men's, coa que pasou vinte anos como actor e escritor. Para 1609 a compañía xa tiña o seu propio teatro, ademais de actuar no Globo, do cal se convirte en accionista, obtendo así importantes ganancias económicas. Grazas a iso, en 1611, retírase á súa vila natal, co título de cabaleiro e importantes riquezas.

Desde 1589 (*Los dos caballeros de Verona, La comedia de las equivocaciones*) ata 1613 (*Enrique VIII*), William Shakespeare deixounos arredor dunhas corenta obras, as cales serán recollidas e publicadas, en 1623, por John Heminges e Henri Condell, dous integrantes da súa compañía, no coñecido como *First Folio*.

Entre as principais características da súa obra sobresaen as seguintes: a súa ampla diversidade temática (dramas históricos, traxedias, comedias, poemas, etc.); a rica variedade de fontes nas que se inspira (desde cronistas, poetas, historiadores, ata autores de tódalas épocas); os constantes cambios de escena, así como a diversidade de personaxes, orixinarios das máis diversas escalas sociais (aristócratas, intelectuais, pobo chan, marxidados, etc.), e o dominio da linguaxe que mostra con cada un deles.

As súas pezas xuvenís, previas a 1598, mostran a un autor interesado polos temas que atraían ao público do momento: comedias de enredos (*La comedia de los errores*), traxedias clásicas (*Tito Andrónico*), dramas históricos, reflexo do fervor patriótico da súa época<sup>1</sup> (*El rey Juan, Ricardo III* ou *Enrique IV*). Entre 1598 e 1604, as súas obras medias caracterízanse por un maior virtuosismo escénico (*Las alegres comadres de Windsor* ou *Bien está lo que bien acaba*). Algúns dramas como *Julio César, Hamlet* ou *Otelo* anuncian xa o período seguinte. É a época das súas grandes traxedias (1604-1608). Con elas Shakespeare convértese nun auténtico analista da psique humana ao traballar temas como a subversión dos afectos (*El rey Lear*), a violencia e a ambición (*Macbeth*) ou a paixón desenfreada (*Antonio y Cleopatra*). Os seus últimos anos estarán centrados en romances e comedias pastorais como *La tempestad*, obra magna onde fantasía e realidade se mesturan ofrecendo testemuño de sabedoría e aceptación da morte.

---

<sup>1</sup> Entre as principais proezas e vitorias do goberno da raíña Isabel I, cabe sinalar a increíble vitoria sobre a Gran Armada (a “invencible”) de Filipe II. Aínda que tamén estamos a falar dunha época de constantes problemas políticos para Inglaterra, como veremos reflectido especialmente nas súas obras romances.

Toda esta traxectoria ten lugar durante o reinado de dúas dinastías: os Tudor, con Isabel I (1558-1603), e os Estuardo, con Xacobe I (1603-1625). De feito, a chegada dos Estuardo supón un cambio importante para Shakespeare pois a súa compañía, Lord Chamberlain's Men, pasa á Corte do rei co nome de King's Men e o propio Shakespeare é nomeado conselleiro real.

En 1613, o incendio e destrución do Globo mentres se representaba *Enrique VIII*, marca o fin da súa carreira como escritor. Só tres anos máis tarde morrerá na vila que o vira nacer pero deixando tras de si un extensísimo legado que o levará a converterse no escritor occidental máis mitificado e laureado da historia.

### **2.1.2. As adaptacións de Shakespeare á pantalla**

A infinidade de adaptacións cinematográficas e televisivas que existen das obras de Shakespeare parecen responder a un desexo de abolir os obstáculos que dificultan a comprensión da súa obra, especialmente no audiovisual americano, interesado en apropiarse de Shakespeare para facelo dixerible á sociedade americana. No noso contexto actual, dominado polo consumismo e a globalización, o bardo inglés convértese nun obxecto de consumo máis que, neste caso, aporta prestixio e capital cultural.

A súa adaptación, iso si, presenta moitos matices e algúns problemas. No que respecta ao primeiro, estas poden ser versións máis ou menos fieis ao texto literario ou versións máis libres e con licenzas de todo tipo (argumentais, espaciais, temporais, modificacións de personaxes, etc.). En moitos casos chegamos a falar de *off-shoots* ou derivados, obras realmente afastadas da orixinal e, noutros tantos, de apropiacións, elementos singulares da obra shakesperiana e introducidos en todo tipo de creacións artísticas.

En canto aos problemas que presenta levar a Shakespeare á pantalla, é dicir, levar o teatro ao cine, debemos facer referencia á pretensión realista do cine en contraposición ao teatro. No caso de Shakespeare, ademais, atopámonos ante a reiteración de moitos recursos irrealistas como os espazos imprecisos, personaxes sobrenaturais, apartes e, sobre todo, soliloquios e monólogos. As solucións ofertadas, na maioría dos casos, recorren a elementos como a voz en *off*, os movementos de cámara ou dos propios personaxes así como a supresión dos mesmos.

A continuación imos reparar naqueles casos máis singulares de adaptacións e versións shakesperianas tanto na pequena como na gran pantalla, seguindo un estrita orde cronolóxica.

### 2.1.2.1. Shakespeare e o cine

Durante a etapa do cine mudo rodáronse máis de catrocentos títulos sobre obras de Shakespeare. O interese polas pezas do dramaturgo inglés respondía a cuestións culturais e económicas, xa que Shakespeare era sinónimo de calidade e non había que pagar dereitos de autor. Polo feito de ser mudas, estas versións viñan tanto de Estados Unidos e Inglaterra como doutros países. Entre os cineastas que adaptaron a Shakespeare nestes anos sobresaen o nome de J. Stuart Blackton, fundador da compañía Vitaphone e responsable de producir máis dunha ducia de adaptacións de obras shakespearianas.

Coa chegada do sonoro, prodúcese un retroceso no proceso de translación de Shakespeare á pantalla, aínda que moitas das súas adaptacións chegaron a ser verdadeiros éxitos<sup>2</sup>. A partir dos anos corenta Laurence Olivier comeza a dirixir versións das máis célebres obras shakespearianas: é o tríptico composto por *Enrique V* (*Henry V*, 1944), *Hamlet* (*id.*, 1948) e *Ricardo III* (*Richard III*, 1955). Sobresaen as dúas últimas, especialmente polas súas interpretacións e caracterizacións dos dous protagonistas, auténticos referentes para as interpretacións futuras. Olivier, ademais, abre a brecha dos grandes directores-actores atraídos pola obra de Shakespeare, a que seguirá Orson Welles con *Macbeth* (*id.*, 1948) e *Otelo* (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, 1952).

Será desde finais da década dos cincuenta ata comezos dos setenta un dos períodos máis prolíficos en canto a adaptacións de Shakespeare se refire. Destacan, sobre todo, películas realizadas en países de lingua non inglesa como México, Italia, Alemaña ou Brasil e, moi especialmente, Xapón, coas versións realizadas por Akira Kurosawa<sup>3</sup>, situadas no Xapón de finais da Idade Media.

No que se refire ás películas rodadas en inglés nestes anos, despuntan as adaptacións de *La fierecilla domada* e *Romeo y Julieta* realizadas por Franco Zeffirelli (*The Taming of the Shrew*, 1966 e *Romeo and Juliet*, 1968), versións moi recortadas do texto shakespeariano pero cunha espectacular recreación histórica. Tal é o impacto destas películas que, o propio Zeffirelli, se autodefinirá como “un popularizador de Shakespeare” (Díaz Fernández, 2005, p. 71).

---

<sup>2</sup> Sobresaen catro títulos: a versión de *La fierecilla domada* de Sam Taylor (*The Taming of the Shrew*, 1929), interpretada por Mary Pickford e Douglas Fairbanks; *El sueño de una noche de verano*, (*A Midsummer Night's Dream*, William Dieterle e Max Reinhardt, 1935), musical interpretado, entre outros, por Olivia de Havilland, James Cagney ou Mickey Rooney; *Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, 1936), de George Cukor; e *Como gustéis* (*As You Like It*, 1936), dirixida por Paul Czinner e con Laurence Olivier no papel de Orlando.

<sup>3</sup> Entre as súas obras sobresaen a adaptación de *Macbeth*, *Trono de sangue* (*Kumonosu-djo*, 1957) e *El rey Lear* (*Ran*, 1985).

Tras un período tan frutífero, as adaptacións de Shakespeare á gran pantalla vanse vendo reducidas ata finais dos oitenta. Moitos críticos falaban do final dunha época e defendían que, o talento creativo, fírase desprazando pouco a pouco cara a televisión. Pero en 1989 un actor británico, Kenneth Branagh, aparece en escena. A súa versión de *Enrique V* (*Henry V*, 1989) supón un éxito de crítica e público que volve a repetirse en 1993 coa adaptación de *Mucho ruído y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*). Posteriormente Branagh voltará a Shakespeare en *En lo más crudo del crudo invierno* (*In the Bleak Midwinter*, 1995), *Hamlet* (*id.*, 1996), adaptación situada a finais do século XIX, unha versión da comedia *Trabajos de amor perdidos* (*Love's Labour's*, 2000) que transcorre nos días anteriores ao estoupido da II Guerra Mundial e *Como gustéis* (*As You Like It*, 2006), pero xa sen especial transcendencia de crítica nin público.

Branagh non é o único responsable deste renacemento de Shakespeare no cine, os anos noventa son particularmente fértiles en *offshoots* ou derivados das súas obras: Peter Greenaway coa súa adaptación de *La Tempestad* (*Prospero's Books*, 1991); a versión que Disney fai de *Hamlet* en *El Rey León* (*The Lion King*, Rob Minkoff e Roger Allers, 1994); a interpretación de *Otelo* de Oliver Parker (*Othello*, 1995); *Ricardo III* (*Richard III*, 1995), dirixida por Richard Loncraine e protagonizada por Ian McKellen; a exitosa versión de *Romeo e Julieta* de Baz Luhrman (*William Shakespeare's Romeo and Juliet*, 1996); *Titus* de Julie Taymor (1999); así como as versións modernizadas de *La fierecilla domada* (*10 Things I Hate About You*, Gil Junger, 1999) ou *Hamlet* (*id.*, Michael Almereyda, 2000).

O novo milenio tamén nos está a deixar diversas apropiacións shakesperianas como: *Laberinto Envenenado* (*O*, Tim Blake Nelson, 2001), adaptación contemporánea de *Otelo*; *El mercader de Venecia* (*The Merchant of Venice*, Michael Radford, 2004); a versión española e animada de *El sueño de una noche de verano* (*El sueño de una noche de San Juan*, Ángel de la Cruz e Manolo Gómez, 2006); *Ella es el chico* (*She's the Man*, Andy Flickman, 2006), versión libre de *Noche de Reyes* ou *La Tempestad* (*The Tempest*, Julie Taymor, 2010).

Xa na década actual atopámonos exemplos de maior transcendencia: *Coriolanus* (Ralph Fiennes, 2011), *Mucho ruído y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*, Joss Whedon, 2012), *César debe morir* (*Cesare deve morire*, Paolo Taviani e Vittorio Taviani, 2012), unha docuficción sobre un taller teatral dunha cárcere romana onde os presos ensaian as obras de Shakespeare, ou a última versión de *Macbeth* (*id.*, Justin Kurzel, 2015).

### 2.1.2.2. Shakespeare e a televisión

Ao igual que acontece no cine, a televisión, desde a súa orixe, mostrou interese pola figura do bardo inglés. Xa en 1933 o xornalista Filson Young suxírelle á BBC preparar un ciclo enteiro das obras de Shakespeare como un intento de proporcionar “o máis alto nivel de entretemento combinado con valores educativos e culturais”<sup>4</sup> (Davies, 1986, p.8) Así, para principios de 1937, cando os espectadores da canle aínda se contan por centenaes, a BBC comeza a emitir programas moi breves sobre pezas do repertorio máis popular de Shakespeare: comedias como *El sueño de una noche de verano*, *Como gustéis* o *Noche de reyes*, e traxedias como *Macbeth*, *Romeo y Julieta* ou *Otelo*. Ao ano seguinte, preséntase unha versión de *Julio César* dunha hora de duración.

Ao longo dos anos corenta e cincuenta, Shakespeare segue presente con regularidade na televisión británica coa emisión de varias pezas súas ao ano. Normalmente son comedias (*Como gustéis*, *El sueño de una noche de verano*, *Noche de reyes*), aínda que hai que destacar a frecuente revisión de *El mercader de Venecia* (1947, 1949 e 1955).

É nos anos sesenta cando se produce a gran eclosión. En 1960, o produtor Peter Hall presenta as dúas tetraloxías<sup>5</sup> en orde cronolóxica, divididas en oito series dunha hora, baixo o título xeneral de *An Age of Kings*. O éxito desta serie é tal que o programa volve a emitirse en 1962 e, en 1963, recupérase a fórmula para *The Spread of the Eagle*, que funciona do mesmo xeito pero adaptando as obras romanas de Shakespeare<sup>6</sup>.

En 1965, para celebrar o catrocentos aniversario do nacemento do escritor, a BBC xunto coa Royal Shakespeare Company, realiza a serie *The War of the Roses*. Ademais, coa posta en marcha da BBC Two, un ano antes, amplíase claramente o número de adaptacións televisivas da obra de Shakespeare, cunha media de seis pezas por ano.

Coa aparición da televisión independente en 1955, xorden novos programas como o da ITV *Sunday Night Theatre* (orixinalmente titulado *ITV Saturday Night Theatre*) que leva á pequena pantalla versións de pezas como *Noche de Reyes*, protagonizada por Alec Guinness (1970) ou a interpretación de *El mercader de Venecia* con Laurence Olivier e Joan Plowright (1974).

---

<sup>4</sup> A proposta de Young estaba pensada para ser levada a cabo pola BBC Radio pois, aínda que é neste ano 1932 cando a canle comeza a emitir sinais de televisión, só o fai de maneira moi experimental.

<sup>5</sup> As dúas tetraloxías shakespeareanas, cuxo orde de escritura non coincide coa orde cronolóxica, compóñense por: a primeira delas polas tres partes dedicadas ao reinado de Enrique VI (1422-1461) e ao de Ricardo III (1483-1485), elaboradas todas, probablemente, entre 1590 e 1594; a segunda tetraloxía, formada polos reinados de Ricardo II (1377-1399), as dúas partes do de Enrique IV (1399-1413) e o de Enrique V (1413-1422), foron escritas entre 1594-1597.

<sup>6</sup> Adaptación das obras *Coriolanus*, *Julio César* e *Antonio y Cleopatra*, divididas en nove partes.

O proseguimento das adaptacións shakerianas continua ao longo dos anos 70 coa versión de *Macbeth* (*A Performance of Macbeth*, Trevor Nunn, 1979) protagonizada por Ian McKellen e Judi Dench e que acaba as dúas horas e media de duración.

Feito crucial supón a aparición en 1978 do programa *The BBC Television Shakespeare* (3 de decembro de 1978-27 de abril de 1985), impresionante ciclo composto de 37 obras, creado por Cedric Messina e disposto en sete tempadas que recorre practicamente a obra completa de Shakespeare de principio a fin. Nestes especiais destacan, tanto pola súa cantidade como pola súa calidade, as pezas realizadas por Elijah Moshinsky entre 1980 e 1985<sup>7</sup>, as de Jonathan Miller<sup>8</sup>, así como as de Jane Howell<sup>9</sup>.

En 1982 aparece unha nova canle, Channel Four, especializada en programas de análise e comentarios de actores de prestixio sobre famosas obras teatrais. En 1983 *Shakespeare Lives* dirixida por Michael Bogdanov e, ao ano seguinte, *Playing Shakespeare* de John Barton, presentan unha ampla gama de actores que exploran acerca dos problemas do texto shakeriano e a súa representación. Estes nove programas están dirixidos a estudantes e amantes de Shakespeare, pois reflexiónase principalmente sobre a lingua do escritor, analizando as súas ironías e ambigüidades.

Nos anos oitenta a irrupción do VHS e o interese que as obras de Shakespeare empezan a espertar no público americano, leva a que a canle PBS difunda nos Estados Unidos o programa *The Complete Dramatic Works of William Shakespeare* (neste caso baixo o título *The Shakespeare Plays*), un proxecto de sete millóns de libras dos cales 1,5 millóns son invertidos polos americanos.

Aínda que o público inglés e a BBC seguen a ser os máis vinculados á obra de Shakespeare, a partir dos anos noventa outros países comezan a albiscar tamén no bardo inglés un reclamo para as súas televisións. En moitos casos falamos máis ben de coproducións entre varios países como acontece coa serie *Shakespeare: The Animated Tales* da HBO (1992-1994), serie de 12 episodios animados das obras máis coñecidas de Shakespeare coproducida entre Rusia, EE.UU, Xapón e o Reino Unido.

Pero en xeral, nas últimas décadas, cando falamos de adaptacións para a pequena pantalla da obra de Shakespeare estamos a referirnos, sobre todo, a telefilmes e miniseries

---

<sup>7</sup> Serie de adaptacións de cinco obras de William Shakespeare: *A buen fin no hay mal principio*, *El sueño de una noche de verano*, *Cymbeline*, *Coriolanus* e *Trabajo de amor perdidos*.

<sup>8</sup> Dirixe tamén cinco das adaptacións ao longo de 1981-82: *Timon of Athens*, *Antony & Cleopatra*, *Othello* (protagonizada por Anthony Hopkins), *Troilus & Cressida* e *King Lear*.

<sup>9</sup> Súas son as tres partes de *Enrique VI* (1983), *Ricardo III* (1983) e a derradeira adaptación que clausura a serie, *Titus Andronicus* (1985).



producidas por canles de primeiro nivel (especialmente a BBC) dispostas a elevar o seu custe de produción a favor da calidade, tanto narrativa como visual, da mesma. Estas producións logo son exportadas ao mercado internacional, particularmente ao americano, a través da rede de televisión BBC America. Entre estas últimas creacións, sen dúbida, debe destacarse o caso de *The Hollow Crown* (2012-2016). A serie, producida pola BBC Two, divídese en dúas partes que adaptan as dúas tetraloxías históricas: *The Hollow Crown* (2012), que adapta a segunda tetraloxía histórica e *The Hollow Crown: The Wars of the Roses* (2016), que adapta a primeira tetraloxía. Sete capítulos en total cunha duración media de 120-140 minutos polo que, xunto cos seus elevados custes de produción e reparto de primeiro nivel, configúranse case como películas independentes. O gran éxito de público e crítica que, de feito, propiciou a aparición da súa segunda parte, parece que pode poñer outra vez de manifesto a necesidade de realizar grandes ciclos televisivos sobre a obra de Shakespeare como acontecera xa nos anos sesenta e setenta.

### **2.1.3. O Shakespeare guionista do século XXI**

Hoxe en día o adxectivo “shakesperiano” é empregado para definir situacións e personaxes que non necesariamente teñen que ver co contexto isabelino, mostra da resistencia cultural que ten a obra do autor inglés. Así, para o teórico teatral Jan Kott, Shakespeare “é o noso contemporáneo” mentres que, Harold Bloom, considéralo responsable “da invención do humano”. René Girald vai máis alá ao afirmar que exemplifica como ningún outro as leis antropolóxicas que cementan a estrutura da civilización e, para Borges, Shakespeare foi aquel autor capaz de ser, máis que ningún, todos os homes (Balló e Pérez, 2015, 11).

Estes autores deixan claro entón que, o bardo de Stratford e a súa obra, impregnan, dunha maneira ou outra, as dramaturxias audiovisuais do noso tempo, dramaturxias que precisan dunha visión ampla e sólida, pero tamén humana, como resulta a visión presentada nas obras de Shakespeare fai máis de catrocentos anos.

A transcendencia dos modelos shakesperianos leva a moitos autores a pensar que, de vivir hoxe, Shakespeare sería guionista de cine ou televisión. A súa sorprendente fluidez ao longo do tempo e do espazo, parece suxerir, como sinala Robert McKee, unha imaxinación fomenta de cámaras. A tarefa creativa definitiva é aquela que nos mostra un mundo natural de comportamentos humanos capaces de expresar a complexidade da vida pero sen contala, só mostrándoa a través dunha escritura tan dramática como visual (McKee, 2002). E parece que ningún como Shakespeare soubo acadar ese nivel.



Jorge Carrión, na súa obra *Teleshakespeare* (2011), sinala que, aínda que o contexto histórico no que foron realizadas as obras de Shakespeare é clave para entendelas e comprender as paixóns que moven a eses personaxes, eses mesmos recursos dramáticos poden asumirse perfectamente como ferramentas de guión vixentes hoxe en día.

Pero cales son eses elementos shakesperianos que a día de hoxe asentan a base creativa de tantos guiños de películas e series de televisión? Está claro que non poden ser as súas tramas pois, Shakespeare, rara vez inventaba as súas historias, senón que as tomaba “prestadas” ou se baseaba en argumentos universais. Ten máis que ver co seu tratamento dramático, disposto dunha serie de estratexias específicas entre as que sobresaí o deseño de personaxes (heroes ambiguos con debilidades humanas e antiheroes próximos que resultan tan ou máis carismáticos cos propios protagonistas), a súa dialéctica (disposta en torno a trepidantes e intelixentes diálogos e soliloquios que, aínda que rompen coa verosimilitude da escena, conseguen transmitir as emocións e inquedanzas que activamente busca o autor), así como as súas escenografías, ricas e dinámicas, as cales parecen máis apropiadas para un *set* dunha película ou serie que para o teatro. Estas estratexias convértense nun auténtico soporte técnico e visual para os creadores posteriores.

Ademais, a crise de xérenos tradicionais que inaugura a nova era da televisión, fixo posible unha mestura de temas e estilos que o teatro isabelino xa propuxera como garantía dunha liberdade creativa. A ambición desmesurada, a violencia, o sentimento trágico, a vivacidade dos seus diálogos, son algúns dos elementos que seguen máis vixentes que nunca no audiovisual de hoxe en día.

Procedementos que fan avanzar a acción de maneira cíclica e encadeada, tratamento duns personaxes que canalizan tramas poliédricas nas que se lle da tanta importancia aos protagonistas como aos presuntos secundarios, valor da palabra como portadora de pensamento a partir de paradoxos e contradicións, así como a constante autorrepresentación dos mundos deseñados, son os grandes movementos en torno aos que parecen xirar moitas das obras de Shakespeare. Da mesma maneira, as principais series representativas da nova televisión de calidade (*Los Soprano*, *The Wire*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones*, etc.), parecen caer na tentación de integrar moitos destes elementos nas súas estruturas. A débeda con Shakespeare parece que nunca deixará de estar vixente.

## 2.2. Televisión de calidade: a nova era

### 2.2.1. A Terceira Idade de Ouro: A nova *Quality TV*

Desde finais dos anos 90 o mercado televisivo norteamericano e, aínda que con certo retraso o resto, está a presentar unha serie de ficcións (dramas, *sitcom*, miniseries, telefilmes, etc.) que responden a unhas características que nos levan a falar dunha nova ficción enmarcada no que se está a chamar a Terceira Idade de Ouro da televisión<sup>10</sup>.

Esta nova época ven determinada por unha serie de características, entre as que sobresae a complexidade do texto audiovisual. Unha complexidade que nace a partir do emprego de diferentes elementos como son a maior cantidade e elaboración das tramas; o manexo do tempo audiovisual, que xoga co tempo real e recorre a novas técnicas como o *flashback* e o *flashforward*; a fusión de xéneros; o emprego de novos recursos narrativos como a voz en *off*; a construción de complexos personaxes dos cales se explora o seu pasado e os seus conflitos internos e, por último, unha elaboración formal (posta en escena, música, deseño de cabeceiras) máis propia do cine de Hollywood que da ficción televisiva tradicional (Cuadrado Alvarado, 2011).

Nesta Terceira Idade de Ouro a *Quality TV* adquire un novo carácter determinado pola irrupción de novos aspectos como son os avances técnicos e tecnolóxicos que están cambiando a forma de ver, entender e consumir a televisión. O desenvolvemento da televisión por cable e a satélite, multiplican as canles e ofertas para o espectador. Nos últimos anos Netflix e Amazon, plataformas de distribución por Internet, xa están incluso empezando a producir as súas propias series (*House of Cards* ou *Orange is the New Black*), introducindo unha novidade importante: a canle pon a disposición dos seus usuarios todos os capítulos de golpe.

Estes avances xeran novas formas de consumo: móbiles, *tablets* e ordenadores permítenos desfrutar das nosas series en calquera parte. A aparición de aparatos dixitais de gravación, o DVD, a xeneralización de Internet e das descargas, tamén permiten que estas ficcións se xeneralicen por todo o mundo e se movan moito máis rápido. Estes progresos, á súa vez, ofrécennos a posibilidade de formar parte, en certo xeito, destas creacións, pois podemos comentar unha serie en *twitter*, analizala en *blogs*, contribuír coas nosas achegas en *wikis* específicas, etc.

---

<sup>10</sup> A Primeira Idade de Ouro é a que se estende desde os anos corenta aos sesenta, onde cobraron protagonismo as antoloxías dramáticas, concursos e programas de variedades; a Segunda, correspóndese co período que abarca dos setenta aos noventa, cunha programación máis sofisticada que nos leva, por vez primeira, a falar de “televisión de calidade”. (Benchichà López, 2014).

Así, esta narrativa transmedia, convértese noutra característica máis da televisión actual onde, a propia televisión, só é unha parte máis dun universo narrativo máis amplo: os epílogos en DVD (*Lost*), os *webpisodios* (*Battlestar Galactica: The Face of the Enemy*), series que se clausuran en cómics (*Buffy*), sagas que continúan no cine (*Star Trek*), ou os contidos xerados por fans, especialmente os chamados *fan-fiction*. O desenvolvemento de todo este universo narrativo modifica tamén o tipo de espectador, xa que este non só demanda estar na conversa a través das súas publicacións e achegas en redes sociais, senón que acaba actuando como o seu propio programador, pois somos nós os que decidimos que, cando, onde e cantas veces ver os produtos que se nos ofrecen.

Como consecuencia, moitas canles especializan a súa produción en función da idade, sexo ou interese dos seus telespectadores. Buscan unha mestura entre as tendencias de éxito e algo novo que ofrecer ás audiencias: novos ámbitos temáticos (política estadounidense en *The West Wing*; ciencia ficción en *Fringe*; musical en *Glee*), narrativos (a temporalidade de 24 ou o enigma narratolóxico de *Lost*) ou visuais (o hiperrealismo científico de *CSI: Miami* ou a poética violencia de *Hannibal*).

Esta crecemento das canles de televisión non podería entenderse sen o papel xogado pola HBO, primeira canle que xera a súa propia marca a partir dun modelo de produción propia. Así aparecen novas cadeas como Showtime ou Starz que pretenden seguir a súa estela; outras como SyFy apostan por entrar no *mainstream* con éxitos como *Battlestar Galactica*; AMC aposta por combinar a emisión de películas clásicas coa creación de dramas de época como *Mad Men*; mentres que History Channel e Discovery Channel complementan os seus documentais con series históricas como *Vikings* e *Klondike*.

Esta especialización contribúe á gran variedade de xéneros actuais. O xénero policial chega ao extremo con *The Wire* ou *The Shield*; o terror reinterpreta-se en *True Blood* ou *American Horror Story*; a ciencia ficción cobra importancia con *Fringe* ou *Almost Human* e a fantasía épica con *Game of Thrones*; aparecen novas tipoloxías dramáticas como o *peplum* (*Roma*, *Spartacus*), os dramas políticos (*Scandal*, *House of Cards*), deportivos (*Friday Night Lights*), periodísticos (*The Newsroom*), de prisión (*Orange is the New Black*), psiquiátricos (*In Treatment*), sexuais (*Masters of sex*), etc.

Moitas destas series (especialmente as producidas por cadeas por cable) manexan altos presupostos que nos permiten desfrutar de series históricas de gran ambición estética (*Deadwood*, *Boardwalk Empire*, *The Pacific*), series de ciencia ficción con conseguidos efectos especiais (*Battlestar Galactica*, *Heroes*), así como a irrupción da fantasía épica grazas ao éxito de *Game of Thrones*.

Estes elevados custos non se limitan á elaboración dos apartados técnicos, senón tamén a pagar os brillantes recursos humanos: actores, directores, produtores e guionistas de renome copan os *cast and crew* de moitas das actuais producións americanas. David Fincher e Kevin Spacey como produtor e actor de *House of Cards*, Steven Spielberg como produtor de *Band of Brothers* ou *The Pacific*, Glenn Close como protagonista de *Damage* ou Matthew McConaughey en *True Detective*, son só algúns exemplos.

Como sinalabamos ao comezo deste apartado, o deseño de personaxes é un dos principais atractivos desta televisión de calidade. O prototipo de personaxe exportado nas actuais series americanas é unha especie de antiheroe de moral ambigua. Trátase dunha mestura de heroe e vilán caracterizado polo maquiavelismo das súas accións, con trazos admirables como pode ser a intelixencia ou a valentía, e outros depreciáveis como a crueldade ou o uso da violencia. A través dunha serie de estratexias como a súa vitimización, o comparativismo moral cos antagonistas (moito máis perversos e depravados) e a presenza ocasional de personaxes próximos que actúan como soporte, conséguese espertar a empatía do público cara a eles (García Martínez, 2014).

Ao mesmo tempo, a televisión actual está a apostar por elencos corais onde, á marxe dos protagonistas e antagonistas, diversos personaxes secundarios representan os distintos perfís sociais cos que o telespectador poida identificarse. A amplitude de personaxes permítelles crear un bo número de tramas paralelas á principal. Este recurso é, xunto con outros narrativos e visuais<sup>11</sup>, outro elemento definidor da nova televisión.

A pesar de tódalas innovacións desenvoltas nos últimos anos, ao tratarse dun mercado con tanta competencia e institucionalizado, as canles de televisión teñen unha serie de limitacións difíciles de romper. Estas están relacionadas sobre todo coa duración das mesmas. Por exemplo, un capítulo dunha comedia americana ten unha duración media de 22 minutos mentres que, no drama, non adoita superar os 43 minutos. Pola súa parte, as temporadas acostuman abarcar os 22-24 capítulos. Por agora só as canles de cable están rompendo esta estrutura en función dos seus intereses<sup>12</sup>. Por iso e pola influencia do seu modelo sobre as outras canles de televisión, resulta crucial falar a este respecto do papel xogado pola HBO, responsable ineludible desta Terceira Idade de Ouro da televisión.

---

<sup>11</sup> Neste sentido debemos destacar o emprego do *flashback* e o *flashforward*, ademais do ritmo trepidante da acción, elementos de procedencia cinematográfica habituais en cineastas como Alfred Hitchcock, Martin Scorsese ou Quentin Tarantino.

<sup>12</sup> As series da HBO teñen unha duración media de 50-60 minutos e unhas temporadas entre os 10-13 episodios. Ocasionalmente rompen esta dinámica, como na última temporada de *Game of Thrones*, onde pasamos dos tradicionais 10 capítulos por temporada a 6. Tamén a duración dos mesmo varía. Dos 50-60 minutos habituais, atopámonos con capítulos que chegan aos 82 minutos (8x03, “The Long Night”).

### 2.2.2. *It's not TV, it's HBO*

Desde finais dos oitenta e ao longo dos noventa, a televisión norteamericana viviu unha transformación que lle permitiu pasar da rixidez dun oligopolio das canles principais (CBS, NBC e ABC) a un flexible mercado composto por máis de dúas ducias de canles. Á súa vez, os dramas televisivos tamén viviron un notable desenvolvemento que se traduciu nun número elevado de programas de calidade cada vez máis arriscados a nivel narrativo, estilístico e temático. Neste panorama, a cadea por cable HBO converteuse no principal referente da nova televisión de calidade (Cascajosa Virino, 2006).

Fundada en 1972 pola compañía editorial *Time* para abastecer á zona de Pennsylvania, HBO (Home Box Office), naceu como unha canle de pago cunha programación formada por estreas cinematográficas. A mediados dos 80 tivo que facer fronte ao éxito do vídeo polo que comezou a desenvolver unha nova estratexia comercial en busca de contidos exclusivos. Esta exclusividade tiña dous sentidos: contidos orixinais que non estiveran dispoñibles anteriormente noutros formatos e contidos que tocan temas tabú como o sexo ou a violencia. Xa no novo milenio esta estratexia convértese en selo de identidade que lle permite distinguirse do resto das súas competidoras.

O seu *slogan* publicitario de 1998, *It's not TV, it's HBO*, pon en evidencia este novo modelo de televisión que nos últimos anos comeza a ser copiado por outras plataformas. De entre tódalas súas producións, onde mellor podemos apreciar este novo modelo é nos seus dramas. Como sinala Cascajosa (2006), son dramas que atraen a unha audiencia de clase media-alta, que tenden a elencos extensos e corais, dramas que teñen memoria, que apostan pola hibridación de xéneros mostrando debilidade polos temas controvertidos e reflexivos, que aspiran ao realismo e que, ademais, debido ao coidado das súas producións, adoitan gañar premios e outro tipo de recoñecementos críticos. É dicir, características todas propias da chamada televisión de calidade tal e como a definiu Robert Thompson (Cascajosa Virino, 2009), aínda que cunha importante falta: o aparente desinterese por crear un éxito comercial<sup>13</sup>, algo que, despois do éxito de series como *Game of Thrones*, parece ter tamén o seu espazo nos dramas da cadea.

Non lle resultou doado á HBO chegar a este punto. Nos anos oitenta tivo que facer fronte a varias batallas legais contra diversas lexislacións que censuraban os seus contidos e das que, finalmente, saíu airosa. Ao contrario que as canles de cable básico (que aínda

---

<sup>13</sup> As series da HBO diríxense a *targets* minoritarios, que precisan dun esforzo intelectual e certa predisposición para comprender as complexas tramas que a veces presentan. Pero esta “elite” está alcanzando cada vez máis ao gran público.

dependen de anunciantes e tenden a moderar en certa medida os elementos máis escabrosos), HBO non inclúe anuncios nas súas series, polo que na cadea non hai nada prohibido: improperios, violencia extrema, situacións sexuais ou o uso de drogas, todo ten cabida nos seus espazos. Incluso, en moitos casos, parece que este contido provocativo é a razón de ser de moitas das súas creacións (Rojas, Alcántara, Rodríguez, 2019).

Os dramas da HBO tamén se caracterizan por unha serie de innovacións xenéricas e narrativas que non só distinguen ás series da cadea do resto da produción, senón que, sobre todo, as diferencian entre si. A canle aposta por exportar xéneros pouco comúns protagonizados por personaxes con máis sombras que luces: dramas de prisión (*Oz*), de gángsters (*The Sopranos*), *peplum* (*Roma*) ou de fantasía épica (*Game of Thrones*). E tamén buscan a hibridación: *The Sopranos* combínase co drama familiar, *Roma* e *Game of Thrones* co drama político, *The Wire* co policial e o de gángsters, etc.

Por outra banda, HBO está a empregar innovacións narrativas pouco comúns na ficción comercial. *Oz* abriu o fogo introducindo fórmulas do teatro, cun dos personaxes secundarios do relato, un preso paralítico, actuando como narrador omnisciente en fragmentos oníricos nos que aporta reflexións sobre os acontecementos do capítulo; en *Six Feet Under* tamén abundan as secuencias oníricas, particularmente conversacións dos personaxes falecidos; en *The Wire* cada temporada xira en torno a un caso.

Igualmente, todos os dramas de HBO contan cunha serie de elementos comúns situados fóra do relato. Un dos máis notables é a radical modificación da estrutura inicial do capítulo. Nas series de HBO non existe resumo dos episodios anteriores<sup>14</sup>, esixindo un recordo por parte do espectador (a “memoria” da que nos fala Cascajosa). Tampouco hai *teaser* ou secuencia inicial e os créditos comezan inmediatamente<sup>15</sup>, os cales, ademais, non mostran os rostros dos actores, só os nomes das acreditacións máis relevantes de cada capítulo baixo imaxes suxestivas acompañadas de bandas sonoras de primeira orde.

Todas estas características fan que a HBO se atope asentada como a empresa máis peculiar e prestixiosa da industria televisiva dos Estados Unidos, marcando un estilo que comeza a ser copiado por outras canles de cable como FX ou Showtime, pero con resultados desiguais.

---

<sup>14</sup> Unha serie que ocasionalmente incumpre esta norma é *Game of Thrones* que, pola complexidade do seu argumento e o longo espazo de tempo entre tempadas, fai case obrigatorio (ao comezo dunha nova tempada) un pequeno recordatorio con escenas de capítulos anteriores que nos poñan aos personaxes en contexto pero, en ningún caso, o debemos considerar un *previously* ao modo doutras series.

<sup>15</sup> Norma rota en tres ocasións en *Game of Thrones* (incluíndo o primeiro capítulo, a modo de preámbulo e adaptando o prólogo do primeiro libro).

### 2.2.3. O caso a estudar: *Game of Thrones*

De todas as series da HBO, *Game of Thrones* estase a converter grazas ao seu éxito de crítica<sup>16</sup> e de público<sup>17</sup>, no principal referente da cadea. Baseada na saga literaria *A Song of ice and Fire* de George R. R. Martin da que toma o nome do seu primeiro libro, *Game of Thrones*, narra a historia dun mundo ficticio (dividido en dous continentes, Westeros e Essos) de corte medieval, onde existe a maxia e criaturas misteriosas, e cuxo equilibrio de poder é tan fráxil como as alianzas e pactos establecidos para manterse nel.

Maxia, dragóns, reis, cabaleiros de capa e espada, camiñantes brancos, ... A simple vista podería parecer que *Game of Thrones* é un produto dirixido a unha audiencia moi concreta, os fans da saga literaria e da fantasía épica. E iso mesmo deberon pensar os executivos da HBO cando se embarcaron neste proxecto. Por iso, desde o comezo, a cadea estableceu dúas estratexias a seguir. A primeira consistiu en contextualizar a historia e o mundo de fantasía para aqueles espectadores que puideran ter opinións negativas sobre o xénero fantástico<sup>18</sup>. Coa segunda pretendéron facer que a historia épica e complexa de *Game of Thrones* resultase máis accesible a aqueles espectadores que non leran os libros. As tramas da serie son moi enredosas, cun amplo número de escenarios e personaxes, polo que, a cadea, decidiu deseñar unha exhausta campaña previa á emisión do capítulo piloto pola rede para achegar o mundo de Westeros aos futuros telespectadores (Bourdaa, 2014). Do mesmo xeito, nese capítulo piloto, hai unha clara intencionalidade de contextualización á hora de ir presentando, pouco a pouco, cada unha das localizacións, tramas e personaxes que nelas se desenvolven.

Á marxe da evidente consecución destas estratexias, a que se debe o tremendo éxito da serie? Realmente correspóndese coa súa calidade? Algúns atribúenllo á novidade de matar aos supostos actores principais; outros á creación dun mundo autónomo, que combina o fantástico co real, o mítico e o histórico; outros prefiren falar do seu exceso de violencia, sexo e ambición de poder; hai quen menciona o rol protagonista exercido polas mulleres; a súa custosa produción, que mestura exóticos paisaxes e edificacións reais con deseños por ordenador; a épica das súas batallas ou, simplemente, á épica propia do cine e da literatura, non da televisión (Afanador, 2017).

---

<sup>16</sup> De todos os premios que suma a serie, destacan os 47 Emmys (á espera dos que aínda poida gañar pola súa última tempada), que a converten na serie máis premiada da historia da televisión americana.

<sup>17</sup> O último capítulo supera os 19 millóns de espectadores. < <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-series-finale-sets-all-time-hbo-ratings-record-1212269> >

<sup>18</sup> A fantasía non é un xénero frecuente na televisión e, a miúdo, está asociado a aspectos pexorativos como efectos especiais baratos ou tramas infantís.



Non é doado atopar unha resposta que xustifique o seu masivo éxito de público pero, o que está claro, é que estamos ante unha serie de gran envergadura que se axusta perfectamente aos elementos definidores da televisión de calidade: a súa complexidade narrativa, a súa factura técnica e o seu impacto nunha ampla audiencia son pezas elementais na súa estrutura tempada tras tempada.

Catalogada como unha serie de temática fantástica, combina diversos xéneros como o drama, a acción e o suspense, ademais de incluír varias tramas románticas. Tamén ten na súa ampla galería de personaxes de natureza ambigua, un dos seus buques insignia.

Levar á pantalla todo este mundo fantástico requiría duns altos costes de produción que poucas canles de televisión podían afrontar. HBO asumiu este gasto<sup>19</sup> orquestrando un proxecto tremendamente ambicioso que a levou a rodar en países como Irlanda, Islandia, Croacia, Marrocos e, desde as últimas temporadas, en España<sup>20</sup>. Este alto presuposto tamén lle permitiu desenvolver un apartado audiovisual nunca antes visto na televisión, o que contribuíu enormemente a captar a atención de moitos espectadores e estableceu un punto de referencia para calquera produción televisiva de corte épico.

*Game of Thrones* esperta paixóns e odios entre os seus espectadores a partes iguais. Nunha época na que as redes sociais definen a maneira que temos de acercarnos a calquera produto cultural e comercial, a HBO está sabendo como rendibilizar e promocionar a súa delirante produción. Infinidade de parodias, *mashups*, *covers*, debates, xogos ou *fan-arts* nacen a partir da serie. Incluso propiciou a aparición de novos “xéneros” en YouTube como son os vídeos de reaccións de espectadores ante determinadas escenas inesperadas. Trátase, en suma, dunha mostra do impacto da serie no noso imaxinario cultural.

Como todas as series da HBO, o papel xogado polos seus *showrunners*<sup>21</sup>, D. B. Weiss e David Benioff, é crucial, pois non só actúan como creadores e produtores da serie senón que, ademais, aparecen acreditados como guionistas de varios capítulos, directores de dous episodios (incluíndo o último, 8x06, “The Iron Throne”) e ata realizaron un pequeno cameo na último tempada (8x04, “The Last of the Starks”). A súa responsabilidade sobre

---

<sup>19</sup> A última tempada da serie, composta de seis episodios (a máis corta de todas), supúxose á HBO un coste de 90 millóns, 15 millóns por episodio, fronte aos 10 millóns por episodio da tempada anterior. <<https://www.lavanguardia.com/series/hbo/20181207/453382171791/juego-de-tronos-precio-por-episodio-hbo-temporada-8.html>>

<sup>20</sup> España é o lugar onde máis espazos se teñen recreado para a serie: Almería, Guipúzcoa, Biscaia, Sevilla ou Cáceres, son algunhas das principais localizacións < [https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-todos-lugares-mundo-donde-rodado-serie-juego-tronos-201708101854\\_noticia.html](https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-todos-lugares-mundo-donde-rodado-serie-juego-tronos-201708101854_noticia.html)>

<sup>21</sup> Desde o seu éxito con programas como *The Sopranos* (David Chase, 1999-2007) ou *The Wire* (David Simon, 2002-2008), os *showrunners*, produtores de televisión de calidade artisticamente valiosa, convértese nun elemento crucial na estratexia de programación de calidade da HBO.



a serie faise máis notoria a medida que avanza a mesma. A partir da sexta tempada, os libros de George R. R. Martin xa non son a referencia principal, pois aínda non están publicadas as dúas últimas novelas da saga<sup>22</sup>, polo que os *showrunners* vense obrigados a continuar coa historia sen o referente literario pero baixo o asesoramento de Martin. Isto fainos supoñer que a súa liberdade creativa é moito maior pois, en palabras do propio escritor, o final da serie non se vai corresponder co final dos libros, existindo importantes discrepancias especialmente co desenlace de moitos personaxes secundarios<sup>23</sup>.

Non acontece o mesmo cando falamos das primeiras tempadas (especialmente da primeira, adaptación moi fiel do libro inicial da saga, *Game of Thrones*). As novelas de George R. R. Martin estaban moi presentes en todas as tramas e personaxes, construíndo un relato televisivo realmente equivalente ao que podemos atopar nos primeiros libros. O material orixinal de Martin (quen, ademais, foi guionista de televisión) foi escrito de tal maneira que ten unha calidade televisiva distintiva: a súa presentación en capítulos determinados por personaxes (os chamados POVs, “*point of views*”), onde se presenta a un protagonista diferente para construír arcos narrativos máis amplos. Esta característica, esixe dunha serialización que, especialmente nas primeiras temporadas, permitíalle ao espectador chegar mellor ás intrahistorias dos membros principais das familias enfrontadas polo trono (Baratheon, Lannister, Stark e Targaryen). Esta estrutura narrativa que, en menor medida, segue a manterse ata a octava tempada, posibilita establecer unha maior conexión co espectador, pois identificámonos mellor cos protagonistas xa que somos testemuñas non só das súas accións senón tamén das súas reaccións.

En resumidas contas, parece claro que a *Quality Television*<sup>24</sup> debería posuír un nivel narrativo complexo, absorbente, ben elaborado, equilibrado e profundo; un apartado audiovisual de gran calidade, capaz de competir incluso co cine e, finalmente, un impacto decisivo tanto na audiencia como no imaxinario socio-cultural (López Rodríguez, 2014). A día de hoxe, atopar estes tres criterios nunha única serie de televisión parece case imposible. Pero se hai algunha que o consegue, é sen dúbida *Game of Thrones*.

---

<sup>22</sup> Finalizada a última tempada en maio de 2019, a George R. R. Martin aínda lle quedan por publicar os dous últimos libros da saga: *Vientos de invierno* (*The Winds of Winter*) e *Sueño de primavera* (*A Dream of Spring*).

<sup>23</sup> Declaracións vertidas por George R. R. Martin antes da estrea da última tempada <<https://ew.com/tv/2019/03/06/george-rr-martin-game-of-thrones-season-8-interview/>>

<sup>24</sup> Concepto que comeza a expandirse a comezos do 2000 por tres causas fundamentais: a aparición de novas regras de produción televisiva, a aparición de canles por cable e a evolución do uso de novas tecnoloxías nas prácticas culturais (Bourdaa, 2011).

### 3. FUNDAMENTO PRÁCTICO

#### 3.1. A influencia de Shakespeare en *Game of Thrones*

Para o desenvolvemento deste bloque, parte fundamental do noso traballo, debemos facer referencia á obra de Jordi Balló e Xavier Pérez *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (2015), onde os autores reflexionan sobre diversos elementos característicos da obra de Shakespeare e tratan de vinculados con diversas películas e, sobre todo, series de televisión. Neste libro *Game of Thrones* aínda non ten unha presenza significativa (a penas dúas referencias a dous momentos puntuais das primeiras tempadas da serie) polo que, a continuación, imos intentar poñer de manifesto, seguindo o esquema proposto por Balló e Pérez, todos aqueles compoñentes e fundamentos que consideramos gardan unha estreita relación entre a serie de televisión e as obras, especialmente dramas históricos e traxedias, de William Shakespeare.

Cabe sinalar, antes de nada, que ao tratarse dunha serie recente (recordemos que comeza no 2011 e que a última temporada acaba de emitirse esta primavera), os estudos sobre a mesma aínda son moi limitados, se ben é certo que o seu éxito e impacto social están a facer correr ríos de tinta pero, cabe esperar que, unha vez concluída a serie, as publicacións e ensaios sobre a mesma se multipliquen.

Indicado isto, imos ir analizando a relación entre a creación literaria de Shakespeare e a televisiva de *Game of Thrones* sen esquecernos, iso si, de que a serie, á súa vez, está baseada nunha saga literaria polo que a meirande parte dos elementos sinalados son igualmente aplicables á obra de George R. R. Martin.

##### 3.1.1. A trama histórica

O feito histórico que inspirou a George R. R. Martin á hora de escribir a súa saga *A Song of Ice and Fire* foi a Guerra das Dúas Rosas na Inglaterra do século XV entre a casa York e a casa Lancaster, as cales pretendían o trono inglés (Afanador, 2017). Séculos antes, este mesmo conflito, ademais de todas as loitas pola coroa inglesa desde finais do século XIV ata finais do século XV, servíronlle de base histórica a William Shakespeare para compoñer as súas dúas tetraloxías históricas.

Todos estes dramas históricos (a excepción de *El rey Juan*) narran as loitas que cada un dos reis protagonizou ata chegar ao poder. Os seus aliados e os seus detractores, as intrigas e os asasinatos levados a cabo para conseguir o seu fin: o trono para o cal se consideran lexítimos herdeiros. O ciclo de vinganza e morte repítese unha e outra vez, cada obra comeza onde acaba a anterior: a morte dun rei e a coroación do seguinte.

A época que abarcan as obras de Shakespeare inclúe a situación de preguerra dos últimos anos do século XIV e a Guerra das Dúas Rosas a partir de 1455. Este conflito, que se prolongará ata 1485, supuxo un enfrontamento polos dereitos dinásticos á coroa inglesa por parte de dúas familias descendentes dos Plantagenet, a casa Lancaster (cuxo emblema era unha rosa vermella) e a casa York (cuxo distintivo era unha rosa branca). Os enfrontamentos sucesorios entre ambas familias comezan xa co reinado do último Plantagenet, Ricardo II, quen asumiu a rexencia do seu tío Juan Gante, duque de Lancaster. Gante tiña un fillo, Enrique, que por razóns políticas fora exiliado a Francia. Enrique e Ricardo eran inimigos polo que, trala coroación de Ricardo, Enrique inicia unha revolta reclamando o seu dereito ao trono. Tras loitar contra galeses, escoceses e ingleses, consegue apresar e matar a Ricardo II e, deste modo, un Lancaster consegue o trono baixo o nome de Enrique IV.

É neste momento cando dan inicio as loitas dos Lancaster e os York, a pesar de que aínda non podemos falar propiamente da Guerra das Dúas Rosas<sup>25</sup>. A Enrique IV sucédeo o seu fillo Enrique V quen, á súa vez, é continuado polo seu fillo Enrique VI, con quen xa comeza a devandita Guerra das Dúas Rosas.

Enrique VI tivo unha enfermidade mental que lle fixo insostible o seu reinado e animou á Casa de York a facer valer os seus dereitos sucesorios. Tras unha serie de batallas triunfais para os York, entre as que destacan a de Northampton (1460) e a de Towton (1461), os York conseguen levar ao trono a Eduardo IV.

Á morte de Eduardo IV, o trono pasa ao seu fillo de doce anos, Eduardo V. Este, asesorado polo seu ambicioso tío, Ricardo de York, acaba perdendo o trono tras as artimañas do seu tío que consegue anular o matrimonio de seu pai e, por conseguinte, perde os seus dereitos. Ricardo convértese, por conseguinte, en Ricardo III. Non será moi longo o seu reinado, tras ser asasinado na batalla de Bosworth en 1485, poñendo fin á Guerra das Dúas Rosas ao pasar a coroa a mans de Enrique Tudor, Enrique VII, unido en matrimonio a Isabel de York. Comeza así o reinado dunha nova dinastía, os Tudor.

Como xa sinalamos, estes monarcas e estes feitos, marcan o desenvolvemento da práctica totalidade dos dramas históricos de Shakespeare. E, tamén, son o punto de partida das obras literarias nas que se basea *Game of Thrones*.

---

<sup>25</sup> Na primeira parte de *Enrique VI* asistimos á fundación da simboloxía da Guerra das Dúas Rosas. Na escena iv do segundo acto, varios nobres discuten no xardín do Temple e Ricardo Plantagenet, futuro duque de York, colle unha rosa branca e invita aos seus partidarios a facer o mesmo.

E é que a ficción da HBO presenta un fío argumental similar ao recollido nas obras de Shakespeare e inspirado nos feitos históricos xa narrados. Especialmente nas súas primeiras seis temporadas a serie xira en torno á loita polo Trono de Ferro, símbolo da unidade dos sete reinos en que se divide o continente ficticio de Westeros. Nesta loita pola coroa, aínda que cinco chegan a ser os reis coroados nas distintas partes do territorio, son dúas as familias que loitan nunha guerra sen fin onde as traizóns e confabulacións non deixan de estar presentes. Os Stark e os Lannister, nun evidente paralelismo aos York e os Lancaster, pelexan polos seus dereitos tras o derrocamento da última gran dinastía que os unira a todos, os Targaryen (ou Plantagenet, en termos históricos).

### **3.1.2. O tratamento do tempo narrativo**

#### **3.1.3.1. O comezo *in medias res***

Na ficción actual é común que, cando un personaxe se presenta, apareza no medio dunha historia xa comezada. O espectador sente que todo existía antes de que conectáramos con el e que, agora, se converte en testemuña dun feito previo á súa chegada. Este recurso, coñecido como *in medias res*, é unha técnica empregada desde as orixes da ficción<sup>26</sup> aínda que, boa parte do seu desenvolvemento, terá lugar na idade de ouro do teatro isabelino.

Para eses dramaturgos ingleses do século XVI e XVII, esta técnica era aplicada principalmente no drama histórico e na traxedia. Pero a forza dos seus inicios non residía tanto en comezar nun punto avanzado da trama senón, sobre todo, en sorprender aos personaxes xa en movemento na escena, en pleno desenvolvemento do seu conflito. Precisamente será Shakespeare un dos dramaturgos que máis explotará este procedemento. Desde a pantasma que camiña polas murallas en *Hamlet*, pasando polas bruxas de *Macbeth* ou os servidores dos Montesco en plena conversación sobre os litixios familiares de *Romeo y Julieta*, son só algúns dos máis famosos exemplos de comezo *in medias res* que podemos atopar nas traxedias de William Shakespeare.

O método de presentación *in medias res* arroxa ao espectador directamente ao mundo representado. Un dos seus principais beneficios é a posibilidade de introducir moitos personaxes de golpe, aspecto moi útil nunha serie como *Game of Thrones*, cunha ampla cantidade de arcos narrativos, dificilmente presentables de non ser por este recurso.

---

<sup>26</sup> A primeira vez que se emprega este recurso correspóndese coa obra *La Iliada* de Homero no século VIII a.C. (Balló e Pérez, 2015).

Por suposto, non se trata dun compoñente exclusivo da serie senón que, o propio George R. R. Martin, recorre a el con frecuencia nas súas novelas onde, estes arcos narrativos, son aínda moito máis numerosos e as tramas resultan infinitamente máis complexas. A súa trama argumental, tanto nos libros como na serie, comeza a partir do emprego deste recurso pois, pouco a pouco, imos coñecendo a historia dos nosos personaxes e vendo como chegaron ata aí. Nun primeiro momento descoñecemos por completo a historia da rebelión de Robert, feito acaecido dezasete anos antes e que determina a situación na que se atopan os protagonistas ao comezo da historia.

De maneira máis concreta, podemos apreciar este procedemento ao comezo mesmo da serie, nunha secuencia inicial previa aos títulos de crédito. Así pois, o primeiro capítulo da primeira tempada (“Winter is coming”, referencia ao lema da casa Stark), comeza da mesma forma que o prólogo do primeiro libro da saga, cun grupo de personaxes (membros da Garda da Noite) en plena expedición máis alá do muro. É nesta primeira escena cando xa coñecemos a uns dos grandes antagonistas da saga, os camiñantes brancos. Un comezo *in medias res* violento, dramático e tan sorprendente como ver a unha pantasma camiñar polas ameas do seu castelo. A seguinte escena, despois dos créditos iniciais, lévanos a Desembarco do Rei. Alí, aparecemos no medio dun funeral, o de Jon Arryn, Man do Rei, que acaba de ser asasinado. Sen previo aviso entramos de cheo no xogo de tronos que se irá desenvolvendo ao longo dos seguintes capítulos. A repercusión destas escenas iniciais, ao igual que acontece nas obras de Shakespeare, suporá o detonante de todas as tramas posteriores.

### **3.1.3.2. A estrutura circular**

Un dos principais elementos definidores de boa parte das tramas argumentais das obras de Shakespeare é a concatenación de episodios, é dicir, a sucesión de crimes que se remontan ao pasado e que parecen non ter fin, co único obxectivo de establecer un ciclo de usurpación do poder.

Podemos apreciar este elemento claramente no seu ciclo sobre a monarquía inglesa, onde intuímos como a historia sempre se repite pois, o mecanismo ao longo dos diferentes reinados, é sempre igual: unha obra acaba coa deposición violenta dun monarca e, ao inicio da seguinte, aparece xa un novo conspirador decidido a facerse co poder. A potencia dramática deste mecanismo é tan evidente que se pode ampliar ao resto das súas traxedias sobre o poder.

Neste proceso continuo de destrución e substitución, detéctase un pracer catártico por parte do espectador: o que ofrece a constante ascensión e caída dos poderosos. Non sentimos mágoa ningunha por eles pois, como membros da cadea usurpadora, os que exercen o poder chegaron a el coas mesmas armas de engano e manipulación.

Podemos afirmar entón que o drama shakesperiano é un drama circular que xira en torno a dúas direccións: desde o poder cara o individuo pero tamén desde o individuo cara o poder. Á súa vez, este drama circular en clave política, desenvolve dous núcleos narrativos: o primeiro articúlase a partir dunha serie de movementos de conspiración en pos da coroa e, o segundo, nace do repregamento paranoico de quen a obtén.

A mellor mostra deste movemento revolucionario contra o líder é, sen dúbida, *Julio César*. Na obra, Shakespeare contrapón a postura altiva do mandatario ás discusións dos conspiradores: homes de confianza vinculados ao goberno romano pero, á vez, temerosos da concentración excesiva de poder en César. Incluso cando Marco Antonio, o amigo de César e que non participa do seu asasinato, reconduce a opinión pública ante os feitos acaecidos, faino non só por honrar a memoria do seu amigo senón tamén para saír beneficiado do enfrontamento cos traidores.

Esta estrutura circular vertebrada a través do desexo de poder e dominación, ten o seu reflexo na serie analizada. Así por exemplo, cando a Ned Stark lle cortan a cabeza, o seu poder pasa a mans do seu fillo Robb, coroado Rei do Norte. Logo do asasinato deste na “voda vermella”, o Norte queda baixo control dos seus verdugos, os Bolton. Cando Ramsay Bolton é vencido por Jon Snow, Invernia volve aos Stark. O poder transfigúrase nun ciclo condenado a repetirse. Pero non só no norte, a Guerra dos Cinco Reis é un constante cambio de poderes onde os reis “van morrendo como moscas”<sup>27</sup>.

Esta estrutura circular é profetizada nalgúñas obras de Shakespeare como *Macbeth*, quen se decata de que a violencia é unha cadea que retorna sempre a quen a exerce. Así, unha vez cometido o crime contra o rei Duncan, Macbeth e a súa esposa comezan a precipitarse nos abismos dunha conciencia culpable que os leva a súa destrución.

Na sucesión de actos criminais, ao igual que acontece en *Game of Thrones*, o argumento da ambición emparéntase co da vinganza. En *Tito Andrónico*, por exemplo, cada execución sempre é xustificada por un asasinato anterior. Algo similar acontece na serie da HBO, a ambición polo Trono de Ferro e os desexos de vinganza son os motores que xustifican as accións das grandes familias, fundamentalmente Lannister e Stark.

---

<sup>27</sup> Advertencia de Tyrion a Joffrey (3x09, “Mhysa”) logo de coñecer os feitos ocorridos na “voda vermella”.

Pero entón, pódese escapar da circularidade da vinganza? Tanto en Shakespeare como en *Game of Thrones* a resposta parece negativa. Se o desexo de vinganza houberse tido lugar antes, iso si, toda a posterior concatenación de sucesos violentos non houberse tido lugar. Por exemplo, en *Hamlet*, parece que nos escandaliza máis que o príncipe tarde en actuar (dilatando e empeorando as cousas) que o feito de que exerza a violencia sen máis. De igual xeito, o espectador parece desexoso de que Ned Stark se enfrente á raíña Cersei, en lugar de pospoñer as súas ameazas, o que suporá o seu trágico final.

Así pois, a resistencia á vinganza e ó poder é inútil. Nin un personaxe tan nobre como Hamlet é capaz de evitar a trampa criminal preparada polo seu tío Claudio. Ao igual que o honorable Ned Stark, quen tamén acaba caendo no engano de Petyr Baelish.

### 3.1.3. O tratamento do espazo narrativo

Multitude de escenarios son os que acollen as obras de Shakespeare: desde a Verona de *Romeo y Julieta* ata o Antigo Exipto de *Antonio y Cleopatra*, pasando pola Dinamarca de *Hamlet* ou a Venecia de *Otelo*. Aínda que é probable que o escritor nunca saíra da súa Inglaterra natal, o seu imaxinario si que puido viaxar por infinidade de cidades de Europa onde situar as súas aventuras. En calquera caso estamos a falar de espazos recoñecibles, reais, que mostran a visión que Shakespeare tiña da súa época e de épocas pasadas.

Pola súa contra, *Game of Thrones*, sitúa as súas aventuras nun mundo totalmente ficticio. A meirande parte da trama ten lugar no continente de Westeros aínda que, ata a quinta temporada, a trama de Daenerys desenvólvese no seu continente veciño, Essos<sup>28</sup>. Estes espazos, en calquera caso, son de inspiración medieval.

É frecuente que, dentro dun mesmo capítulo, viaxemos dun lugar a outro en función dos personaxes que estean en escena. Ao igual que nalgúns pezas de Shakespeare, como por exemplo en *Antonio y Cleopatra* onde, dentro dun mesmo acto, unha escena pode ter lugar en Alexandría e, a seguinte, en Roma, en *Game of Thrones* é habitual tamén o movemento continuo de escenarios. Tan pronto estamos no Muro (ao norte de Westeros) como en Dorne (ao sur do continente), así como nas cidades libres ou esclavistas de Essos.

Pero, á marxe deste aspecto, o espazo non é un elemento que nos permita establecer fortes vinculacións entre a serie e a obra de Shakespeare.

---

<sup>28</sup> Outros personaxes centrais sitúan tamén parte das dúas tramas nestas terras, como é o caso de Arya Stark (entre a quinta e sexta temporada), así como Tyrion Lannister (na quinta temporada).



### 3.1.4. A natureza en escena

En Shakespeare a natureza ocupa un lugar preeminente, desde alusións constantes nos diálogos ata o uso metafórico que se fai da mesma. A natureza é un dos puntais da organización dos textos shakesperianos e tamén do seu altísimo valor literario. Por primeira vez na historia do teatro, a natureza preséntase no escenario como entidade dramática que interfere na acción.

A irrupción súbita dunha tempestade de vento e lóstregos en *Julio César* funciona como elemento de transición e como premonición da tempestade política e moral que está a piques de aparecer en escena. Tamén, con potestade material para condicionar a trama, está no centro de *El rey Lear*, a través da tempestade que atravesará todo o terceiro acto da obra e que afecta ás diferentes vítimas facéndoas confluír. Trátase dun descubrimento dramático que Shakespeare explorará en diferentes obras, de *Macbeth* a *La tempestad*.

Precisamente *Macbeth* acostuma a ser interpretada como unha alegoría do ciclo das estacións: Macbeth representa o inverno estéril mentres que, as ramas do bosque en movemento, apelan a unha nova primavera para o reino. A utilización da natureza ten pois unha lectura metafórica pero, á vez, é imprescindible para a consecución do clímax: só cando o bosque se poña en movemento poderá cumprirse a profecía das bruxas sobre o fin do tirano (Balló e Pérez, 2015).

Este papel protagonista e metafórico da natureza aparece, igualmente, en *Game of Thrones*. Certo que este rol é moito máis significativo nos libros pero, aínda así, a serie recoñece algúns elementos. Comezando con esas tormentas asociadas a personaxes, onde debemos destacar a presentación de Euron Greyjoy (6x02, “Home”), no medio dunha tempestade, nunha escena que remata co asasinato do seu irmán, o rei das Illas do Ferro, Balon Greyjoy. O paralelismo entre este personaxe e a tormenta apréciase claramente nas súas propias palabras xusto antes de cometer o fratricidio: “yo soy la tormenta, hermano. La primera y la última”. Igualmente, capítulos máis tarde (7x02, “Stormborn”), volvemos apreciar esta alegoría. O episodio, que comeza cunha tempestade en Rocradragón, remata tamén cunha tormenta no medio do mar, onde van aparecendo os barcos de Euron Greyjoy quen, totalmente trastornado, ataca cunha virulencia inusitada aos seus sobriños. O escenario vólvese todo fogo, sangue e lóstregos, definitivamente Euron Greyjoy é a tormenta. Pero non é a única tormenta que tingué os ceos de Westeros. Unha tempestade desátase cando Robb Stark executa a Rickard Karstark (3x05, “Kissed by Fire”). Como acontecía en *Julio César*, esta tormenta actúa de premonición do trágico final do Rei no Norte, o cal terá lugar só catro capítulos despois.



Outro compoñente é a presenza do cometa vermello, que aparece no ceo ao longo da segunda temporada e que é interpretado de diferentes maneiras: desde unha alegoría á sangue de Ned Stark (asasinado ao final da primeira temporada), a unha mensaxe do Señor de luz que designa a Stannis Baratheon como o seu salvador. En calquera caso, este cometa atravesa os ceos dos diferentes escenarios durante case toda a temporada, converténdose nun protagonista máis da trama. A presenza de cometas en Shakespeare, igualmente, adoita a ser interpretada como mutación<sup>29</sup>. Así, ao comezo de *Enrique VI (parte I)*, o duque de Bedford ao ver o cometa sinala que: “¡Cometas que anuncian el cambio de tiempo y estados!” (I, i, 5), en alusión á morte do rei Enrique V.

Outro elemento natural importante en Shakespeare e en *Game of Thrones* é a tensión e incerteza que imprime a noite. En *Enrique V*, a pausa que precede a confrontación en Agincourt, é un oasis temporal e escenográfico. A noite pausada resulta nun clima particular de calma ambigua, unha tensión atmosférica e nocturna que impulsa ao monarca a visitar as tendas dos soldados e camuflarse entre eles para oír os seus comentarios. En certo modo, esta noite actúa como premonición da morte. Así o sentimos cando recorremos o campamento dos Stark con Davos Seaworth antes da batalla dos bastardos (6x09, “Battle of the Bastards”) e, sobre todo, percibímolo no episodio 8x02 (“A Knight of the Seven Kingdoms”), capítulo de aparentes despedidas, centrado na noite calma previa á gran batalla onde, presupoñemos, morrerán gran parte dos personaxes<sup>30</sup>.

### 3.1.5. *Play scene*

“El mundo es un gran teatro, y los hombres y mujeres son actores”, dicía Jaime no seu monólogo de *Como gustéis* (II, vii), denunciando con estas palabras a relevancia que o teatro e a interpretación tiñan para o autor inglés. Pero moitas foron as maneiras en que Shakespeare o quixo homenaxear. Un deses modos foi a través do recurso do “teatro dentro do teatro”, que ten o seu momento máis célebre na famosa *play scene* de *Hamlet*, fragmento dunha obra escrita polo propio protagonista e representada na corte, coa que o príncipe danés pon en escena o hipotético asasinato do seu pai para intentar revelar a responsabilidade do seu tío Claudio no mesmo. Esta *play scene* constrúese sobre un mecanismo de suspense que desemboca no descubrimento dun secreto ata entón oculto.

---

<sup>29</sup> Calpurnia en *Julio César* advirtenos que “cuando mueren los mendigos no llueven cometas. Es la muerte de un príncipe la que encandila los cielos” (II, ii, 226).

<sup>30</sup> Finalmente, e ao igual que na batalla de Agincourt de *Enrique V*, non acontece así e a meirande parte dos protagonistas, contra todo prognóstico, conseguen sobrevivir.

Do mesmo xeito, en *El sueño de una noche de verano*, ten lugar a preparación dunha obra teatral que adapta a lenda latina dos tráxicos amores entre Píramo e Tisbe. Os ensaios deste espectáculo teñen lugar no claro do bosque onde se desenvolve a maior parte da obra e lévaos ao cabo o grupo de artesáns atenienses a quen se lle encargou a representación, no marco da festa nupcial que acollerá as vodas entre o rei Teseo e a súa futura esposa Hipólita. Esta inclusión da obra dentro da obra non só supón a culminación cómica do quinto acto, senón que tamén permite construír unha mirada divertida ao proceso de creación de calquera espectáculo, algo similar ao que acontece en *Hamlet* cando o príncipe aconsella aos comediantes antes da función.

Outro dos momentos nos que Shakespeare aproveita para denunciar a relevancia do teatro é nun diálogo de *Julio César*, onde os personaxes de Casio e Bruto reflexionan sobre cantas veces na historia será interpretado nos teatros o asasinato de César que eles acaban de cometer. Con esas palabras, Shakespeare denuncia o acto do asasinato como parte dun espectáculo para a cidadanía. De xeito moi similar, en *Antonio y Cleopatra*, a raíña de Exipto, ante o seu inminente suicidio, reflexiona xunto coa súa doncela Iras sobre cal será o seu futuro en Roma e como “agudos comediantes” porán en escena as súas festas alexandrinas, presentando a Antonio como un borracho e a ela como unha prostituta.

Aproveitar o teatro para representar feitos singulares da historia é algo que podemos desfrutar en dous episodios de *Game of Thrones*: nos capítulos 6x06 (“Blood of my Blood”) e no 6x08 (“No one”). Ademais, no episodio 4x02 (“The Lion and the Rose”) asistimos, no contexto das celebracións da voda real entre o rei Joffrey Baratheon e a súa prometida Margaery Tyrell, a unha pequena representación cómica, interpretada por ananos, da Guerra dos Cinco Reis onde, máis que risas, o que se suscita é a incomodidade por un espectáculo tan burlesco e fóra de lugar.

Nos outros episodios sinalados somos testemuñas, a través dos ollos de Arya Stark, dunha representación do feito anterior: as vodas de Joffrey e Margaery que rematan co asasinato de rei. A historia que aquí se nos conta difire da realidade, o que parece non agradar a Arya que ve como os seus inimigos (Joffrey e Cersei) son debuxados como mártires mentres que, a súa irmá Sansa e o seu marido Tyrion Lannister, son presentados como os viláns e asasinados do rei. Son escenas que se prolongan no tempo, narrando os feitos que van desde a “voda púrpura”<sup>31</sup> ata o asasinato de Tywin Lannister a mans do

---

<sup>31</sup> Nome co que se coñece ás nupcias entre Joffrey Baratheon e Margaery Tyrell. O termo parte da cor morada que adquire a cara de Joffrey ao afogar como consecuencia do veneno que acaba coa súa vida.

seu fillo Tyrion. Nestas secuencias cobra relevancia o monólogo interpretado pola actriz que encarna a Cersei, mentres o seu primoxénito morre nos seus brazos. Un discurso que, no primeiro dos capítulos, adopta un carácter máis pacífico, ao lamentarse só da morte do seu fillo. No seu seguinte monólogo, o discurso de Lady Crane vólvese máis vingativo, cheo de referencias aos seus inimigos xa vencidos (“No luches más mi dulce niño, tus guerras están ganadas, los lobos enterrados y el falso ciervo enterrado”<sup>32</sup>) e ameazas aos que considera responsables da súa morte (“Pero ahora mismo de Sansa la zorra vengarme ansío y de mi hermano el gnomo que a su rey mataron sin decoro... juro que morirán y no se librarán, colgados o a puñal, así tarde una quincena, una luna o la eternidad”).

### **3.1.6. A violencia e o desexo como motores da acción**

Unha das marcas de identidade da HBO, como xa sinalamos, é a inclusión de blasfemias, violencia extrema ou escenas sexuais. Ao ser unha canle de pago que non conta con anunciantes, a censura non ten cabida, o que lle permite ás súas series incluír escenas impensables noutras cadeas e que buscan perturbar e sorprenden ao espectador.

Estes excesos dramáticos non parecen moi afastados das propostas recollidas nas obras de Shakespeare. As traxedias shakesperianas manifestan tamén o interese por eses temas tabús que, na meirande parte dos casos, non é un elemento subsidiario senón parte central e motor da acción das súas obras, aínda que moitas veces, quizais pola dificultade de levalos á escena, quedan fóra do marco. Pola contra, no que respecta á serie *Game of Thrones*, estas escenas están presentes na case totalidade dos seus capítulos.

#### **3.1.6.1. A violencia obscena**

Os excesos dramáticos que podemos atopar nalgúns obras de Shakespeare como por exemplo *Macbeth*, *El rey Lear* ou especialmente *Tito Andrónico*, son unha pequena mostra da importancia que para o escritor inglés tiña a recreación da violencia nas súas pezas. Moitas veces, como acontece por exemplo co asasinato de rei Duncan por parte de Macbeth, estes actos atroces quedan fóra da escena, aínda que iso non quere dicir que non houbera mutilacións, asasinatos e todo tipo de inhumanos actos, simplemente que non tiñan lugar no escenario e eran evocados por algún mensaxeiro<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Os “lobos enterrados” son os Stark, que foran previamente aniquilados na “voda vermella”, mentres que “el falso ciervo enterrado” é o seu rival polo trono, o seu tío Stannis Baratheon.

<sup>33</sup> Xa no teatro grego comeza a empregarse este recurso baixo a expresión *ob skena* (obsceno), para referirse a todo aquilo que, polo seu grao de barbaridade, debía quedar fóra da representación.

De tódolos xeitos, o teatro de Shakespeare non refusa presentar a violencia tal como é ante os ollos do espectador, detallándoa, sen ocultar a súa natureza cruel e salvaxe. Algo que podemos ver con claridade, por exemplo, en *El rey Lear* (III, vii), onde se detalla a tortura á que é sometido o duque de Gloucester, chegando a arrancarlle os ollos. A estética da mutilación tamén resulta tremendamente efectista cando vemos as mans cortadas de Davinia en *Tito Andrónico* ou a cabeza separada do corpo ao final de *Hamlet*.

Esta violencia tan explícita é raramente vista na televisión, pois acostúmase deixar fóra todos aqueles actos que poden resultar desagradables ao espectador. Excepto na HBO. Mostrar o que as outras canles non se atreven é un dos seus signos de identidade e, *Game of Thrones*, un dos exemplos máis representativos. Ao igual que lle acontecía ao duque de Gloucester, moitos son os personaxes mutilados explicitamente na serie. Un dos casos máis recordados é o de Theon Greyjoy, martirizado ao longo da terceira tempada por Ramsay, ata chegar a converterse nun novo personaxe, Hediondo. Aínda que se hai unha escena recordada pola súa violencia manifesta, esta atópase no capítulo “The Mountain and the Viper” (4x08), enfrontamento entre Oberynt Martell e Gregor Clegane que remata cando este último lle esmaga os ollos e lle estrulla a cabeza ao dornienso<sup>34</sup>.

Todo tipo de mutilacións e atrocidades son cometidas baixo a atenta mirada dos espectadores. No episodio “Walk of Punishment” (3x03), a Jaime Lannister ampútannlle a súa man dereita, de igual xeito que a Lavinia de *Tito Andrónico* lle mutilan as mans e a lingua<sup>35</sup>. A mutilación (decapitación neste caso) cobra incluso un certo simbolismo na primeira tempada da serie: a decapitación pública de Ned Stark rima coa primeira execución que el mesmo se ve obrigado a cumprir no capítulo inicial (“Winter is Coming”), lembrándonos que as esixencias da violencia no contexto parahistórico da trama non exclúen a quen se presenta como modelo de honestidade e moderación.

A violencia da serie, ao igual que a violencia shakesperiana, non se limita só a este tipo de escisións. Os enfrontamentos directos, os duelos á espada, propios e comúns no contexto da Inglaterra isabelina e da Idade Media, aparecen no clímax de obras shakesperianas como *Romeo y Julieta* ou *Hamlet*. Tamén en *Game of Thrones* temos moitas escenas deste tipo, con frecuencia máis dunha por capítulo, desde torneos como o que se desenvolve no episodio 1x05 (“The Wolf and the Lion”), non exento de escenas

---

<sup>34</sup> Algo similar atopamos no penúltimo capítulo (8x05, “The Bells”) onde, outra vez o personaxe de Gregor Clegane (ou o que queda del), esmágalle os ollos ao seu irmán Sandor Clegane, na escena que supón o final de ámbolos dous personaxes.

<sup>35</sup> Neste caso é unha mutilación e violación que queda fóra de escena, acaecida entre as escenas iii e iv do segundo acto da obra.

de violencia extrema<sup>36</sup>, a enfrontamentos directos en batalla<sup>37</sup>, onde a sangue e as mutilacións son un protagonista máis.

O certo é que nas obras do autor isabelino non se escatima en detalles truculentos sobre o comportamento dunha humanidade cuxas debilidades eran ben coñecidas polo escritor, pois estamos a falar dunha época na que as execucións públicas, así como a presenza de todo tipo de vítimas e persoas mutiladas e impedidas, formaban parte da paisaxe diaria das cidades. Pero non só son as obras coetáneas de Shakespeare as que non escatiman en mostrar a dureza e crueldade da alma humana. De feito, posiblemente, o mellor exemplo disto o atopemos na xa mencionada *Tito Andrónico*, unha obra sobre a vinganza na que os asasinatos, torturas e humillacións se suceden. *Tito Andrónico* chega a presentar unha idea acumulativa en relación cos corpos caídos, coa conseguinte desnaturalización da figura do cadáver como entidade única: os mortos amontóanse, como nun castelo humano, sen nome e sen alma. Unha idea que atopamos reflexada no episodio 6x09 “Battle of the Bastards”, ao ver como os cadáveres dos Stark amoréanse uns enriba doutros, configurando unha atmosfera asfixiante e angustiosa onde os caídos non son máis que as cinzas dun mundo que se cae a pezas.

No século XXI, como no XVII, a cuestión da exhibición da violencia maligna parece que debe mostrarse sen pudor, aínda que conmovia e repugne á conciencia do espectador. Non obstante segue existindo certo rexeitamento a mostrar determinadas secuencias formulando un dilema formal e ético do cal a HBO parece fuxir.

### 3.1.6.2. O desexo pasional

O desexo é un dos grandes motores dramáticos da obra shakesperiana, converténdose en pauta de comportamento dun personaxe. Este desexo xira en torno, sobre todo, ás ansias de poder, nas que a posesión da coroa é un reclamo que xurde da proximidade familiar ou xerárquica: Macbeth está demasiado preto do rei Duncan como para non desexar todo aquilo que posúe, ao igual que os que conspiran contra Julio César atopan no líder romano a cabeza de turco para disimular a rivalidade fraticida que os levará a unha guerra civil unha vez asasinado o caudillo.

---

<sup>36</sup> Ao finalizar o torneo e tras a súa derrota, Gregor Clegane, córtalle a cabeza ao seu cabalo.

<sup>37</sup> Debemos destacar todos aqueles episodios centrados, practicamente na súa totalidade, en batallas: a batalla do Augasnegras (2x09: “Blackwater”), a batalla do Castelo Negro (4x09, “The Watchers on the Wall”), o enfrontamento en Casa Austeria (5x08: “Hardhome”), a batalla dos bastardos (6x09, “Battle of the Bastards”), a primeira gran batalla contra os camiñantes brancos (7x06: “Beyond the Wall”), así como as dúas grandes batallas finais da última tempada (8x03, “The Long Night” e 8x05, “The Bells”).

O desexo de poder é tamén razón de ser para os personaxes de *Game of Thrones*. Ansiosos por sentarse no Trono de Ferro ou por liberar aos seus reinos do xugo da coroa e de déspotas reis, todas as tramas parecen moverse polo mesmo anhelo que, na maioría dos casos, acaba conducindo aos seus protagonistas a unha morte segura.

Pero o desexo tamén é físico e romántico. Este, máis incluso que o anterior, está cheo de trabas e obstáculos. Romeo namórase de Julieta, da familia inimiga, coexistindo así a convención romántica (o amor a primeira vista) coa sanción que o dificulta (a oposición familiar). A historia previa a *Game of Thrones* (presente por medio de *flashbacks*, como no episodio 7x07, “The Dragon and the Wolf”) ten moito de *Romeo y Julieta*: familias inimigas incapaces de aceptar a relación furtiva entre os seus, Rhaegar Targaryen e Lyanna Stark. A diferenza da obra de Shakespeare, o desenlace desta unión acaba desencadeando unha guerra e establecendo os piares da historia que se nos narra na serie.

Na tradición shakesperiana a maneira máis rápida de lograr este desexo é a través da conspiración e manipulación de certos personaxes. O caso máis emblemático de conspirador shakesperiano que tende á súa vítima unha trampa deste estilo dáse en *Otelo*. O pérfido Yago, corrompido polos celos, organiza un xogo de falacias indutoras a través da palabra e a manipulación de obxectos (o pano da esposa que aparece onde non debería estar) para conducir ao heroe ao límite dunha paranoia fatal.

Tan insidioso como Yago, algúns personaxes de *Game of Thrones* movidos polas súas ansias de poder, son capaces de chegar a puntos tan extremos. Petyr Baelish “*Littlefinger*”, é o mellor exemplo. O seu afán de poder e de verse sentado no trono, lévano a cometer todo tipo de atrocidades e asasinatos. Pero non é o único: Cersei Lannister, Tywin Lannister, Ramsay Bolton, ... ata a propia Daenerys Targaryen, capaz de calcinar unha cidade enteira (8x04, “The Bells”), só por ver cumprido o seu anhelo de ser raíña. Outros personaxes fan tales loucuras “por amor”. Jaime Lannister non ambiciona o trono, senón estar coa súa amada Cersei, custe o que custe, aínda que para iso deba arroxar a un neno desde o alto dunha torre (1x01, “Winter is Coming”).

### **3.1.7. A construción dos personaxes**

Este vai ser un dos puntos principais do noso traballo pois, a construción de personaxes, é un dos elementos máis característicos e singulares de toda a obra de Shakespeare, como sinala Harold Bloom na súa obra *Shakespeare. La invención de lo humano*, onde reflexiona sobre a aportación do escritor inglés á creación da conciencia secularizada. E é que, para o teórico estadounidense, Shakespeare, a través dos seus

personaxes, e quen nos ensina a entender a natureza humana, inventando maneiras de representar os cambios humanos. A idea de carácter occidental, do ser interior como axente moral, ten moitas fontes: Homero, Platón, Aristóteles, a Biblia, Dante, Kant,... Pero a personalidade, no sentido que a entendemos hoxe, é unha invención shakesperiana, razón de ser da súa eterna presenza (Bloom, 2002).

Como primeiro autor universal, Shakespeare, contribúe especialmente á creación de conciencia secularizada, na cal os seus personaxes xogan un papel fundamental ao ser os portadores de tódolos trazos definidores desta conciencia.

### 3.1.7.1. *Dramatis personae*

O teatro de Shakespeare, acorde ás características da súa época, soubo como ningún outro asumir a polifonía de voces e a alternancia de accións e escenarios. Como sinala Jonathan Bate, “el tema de sus dramas no es un poderoso señor de la guerra (...) sino la noción misma de Inglaterra (Bate, 2000: 153). É dicir, para Shakespeare, a *dramatis personae*, o conxunto de personaxes que conforman a súa comunidade, son os protagonistas da acción, presentando un reparto coral que da voz a todos os grupos sociais, indiferentemente da súa condición, idade ou sexo.

*Game of Thrones* é tamén unha serie coral, a pesar de que existen tres personaxes (Jon Snow, Tyrion Lannister e Daenerys Targaryen) que, aínda que non dispoñen de moitos máis minutos que o resto, e incluso non chegan a participar en tódolos capítulos, parecen xogar un papel máis relevante, polo menos de cara ó futuro<sup>38</sup>. Pero non distan daqueles personaxes positivos, heroes shakesperianos que, ao igual que as creacións literarias de George R. R. Martin, poden pertencer tanto a un bando como ó outro<sup>39</sup>.

Este tratamento democratizador dos personaxes entronca tamén co que presenta George R. R. Martin nas súas novelas, a través da distribución dos capítulos en POVs. Non só coñecemos entón a historia a través dos ollos de Tyrion, Jon ou Daenerys, senón que, ocasionalmente, tamén o facemos a través doutros personaxes que se converten en protagonistas da acción. Así, a pesar de que a súa narrativa parte dunha predilección moral polos Stark, non outorga a uns ou outros un maior protagonismo.

---

<sup>38</sup> De feito, ao final, ningún dos tres (especialmente Jon e Daenerys) logran o gran cometido ao que parecían destinados: facerse co Trono de Ferro. É un personaxe moito máis secundario, Bran Stark, o que acaba convertido en rei de Westeros.

<sup>39</sup> O Tyrion Lannister das primeiras tempadas loita ao lado dos chamados “viláns”, opositores aos Stark, pois, a pesar do rexeitamento por parte de seu pai e súa irmá, non deixa de ser un Lannister. Do mesmo xeito, a heroína Xoana de Arco de *Enrique VI*, loita ao lado dos franceses, inimigos dos ingleses.



É certo que a existencia de máis dunha trama na articulación do relato dramático é algo propio da ficción de tódolos tempos pero, tanto no caso de Shakespeare como no de *Game of Thrones*, a súa virtude radica no feito de que, estas tramas, están protagonizadas por personaxes dispares. No caso de Shakespeare percibímolos claramente en *El rey Lear* pois, aínda que o tema da obra é a intransixencia do rei cara a súa filla Cordelia e a súa debilidade polas súas fillas Regan e Goneril, o autor consegue crear unha historia paralela, a de Gloucester e a conspiración do seu fillo bastardo Edmond. Na serie da HBO, aínda que o tema principal é a loita pola coroa, deséñase tamén unha historia paralela, a guerra entre os vivos e os mortos, coa ameaza dos camiñantes brancos que veñen de máis aló do muro. En ambos casos, a forza das dúas tramas superpostas, así como os eventuais cruces entre personaxes dunha e doutra, desmontan a convención da trama principal e a secundaria para deixar que aflore unha complexidade orgánica<sup>40</sup>.

Esta riqueza de tramas implica unha riqueza de personaxes. Así, Shakespeare pode titular a unha obra *Enrique IV*, que o reparto vai alternar ao monarca con outros personaxes como o seu fillo, os seus inimigos, Falstaff... Noutras ocasións, como acontece en *Julio César*, o aparente protagonista morre no centro da traxedia. Un efecto, este último, presente en varios momentos da serie da HBO, sendo o máis recordado a morte de Ned Stark, suposto protagonista, ao final da primeira tempada (1x09, “Baelor”). Pois o importante, en ambos casos, non é tanto o personaxe en si como o seu legado: Marco Antonio e o seu opoñente Bruto recollen o relevo de César, da mesma maneira que Robb Stark e Joffrey Baratheon se enfronta nunha cruenta guerra en nome do finado Ned.

No caso de *Game of Thrones*, ao tratarse dunha obra moito máis longa que calquera drama de Shakespeare, a continuidade da trama fai que este recurso volva a repetirse en temporadas seguintes. Así, no 3x09 (“The Rains of Castamere”), Robb Stark, fillo de Ned e Rei no Norte, auténtico heroe ata ese momento, é asasinado xunto con boa parte dos seus aliados e familiares. Chegados a este punto parecía que ninguén estaba a salvo nesta serie. Máis aínda cando, no último capítulo da quinta tempada (“Mother’s Mercy”), o propio Jon Snow é acoitelado polos seus compañeiros da Garda da Noite<sup>41</sup>. Unha morte, iso si, que neste caso remata en resurrección (6x02, “Home”), outorgándolle a este personaxe un claro valor simbólico e místico.

---

<sup>40</sup> Esta cuestión está sendo especialmente debatida no caso da última tempada de *Game of Thrones* pola maneira na que se presentan e desenvolven os feitos de ambas tramas.

<sup>41</sup> Escena en clara sintonía co asasinato de Julio César na obra de Shakespeare, a mans dos seus propios compañeiros do senado romano.



De igual xeito, Shakespeare é capaz de facer desaparecer ao seu protagonista durante un acto enteiro (acto IV de *Hamlet*) ou dar o protagonismo ocasional a un secundario (Mercutio de *Romeo y Julieta*, que resulta case máis carismático co verdadeiro protagonista). A pesar de ser unha serie coral, como xa sinalamos, Jon Snow parece ser o heroe que debe acabar coa ameaza fantasmal que ven máis alá do muro. Daenerys preséntasenos como a nai de dragóns, herdeira lexítima ao Trono de Ferro. Pero en varios capítulos ambos personaxes quedan excluídos da trama e, de repente, un novo rei que case non tivera tempo en pantalla, Stannis Baratheon, convértese no absoluto protagonista do capítulo central da tempada (2x09, “Blackwater”, un dos poucos capítulos centrados só nunha única trama narrativa). E non lle resulta difícil, desde logo, desempeñar un papel máis carismático que o da nai de dragóns ou o do bastardo de Invernia.

### 3.1.7.2. O personaxe como exceso

Sen contradicir o punto anterior, debemos ter en conta que, en Shakespeare, é frecuente a presenza de caracteres totémicos cos que o lector sente certa empatía, pese á falta de escrúpulos da meirande parte deles. Son, polo xeral, personaxes a medio camiño entre o ben e o mal, pero con toda unha serie de trazos admirables entre os que destaca a súa intelixencia, moi superior a dos seus semellantes.

Estas figuras nunca chegan a contradicir a extensa e democrática *dramatis personae*. Un dos mellores exemplos atopámolo en *Ricardo III*. Poucas veces un vilán chega a crear esa complicidade co público, superior á que se establece cos honrados suxeitos da mesma. Desde o monólogo inicial onde Ricardo nos explica o seu plan para facerse coa coroa, este asume unha dimensión titánica<sup>42</sup>. Con el, Shakespeare inicia a construción de personalidades fortes e inabarcables que continúa con *Hamlet* ou *Coriolano*.

A transcendencia destes personaxes, como no caso de *Ricardo III*, radica en que, incluso no momento da súa caída, seguen sendo excelsos. Cando, asediado polas forzas militares, Ricardo é derribado do seu cabalo, pronuncia o seu famoso verso: “¡Un caballo, un caballo, mi reino por un caballo!” (V, vii, 436). Descabalgado de todo poder, quere seguir pelexando. Pásase a obra enganando aos seus parentes e á corte, traizoándoos e manipulándoos pero, sen embargo, nunca engana ao público e, por consecuencia, nunca se engana a si mesmo, compartindo cos lectores os seus turbios propósitos.

---

<sup>42</sup> En realidade a súa magnitude xa empeza a ser presentada nos seus discursos de *Enrique VI* (parte 3), onde imos coñecendo o verdadeiro Ricardo, quen aflora, en toda a súa grandeza, na súa peza.

Este tipo de personaxe, de carácter centrípeto e natureza case inhumana, está presente no imaxinario de George R. R. Martin e, por conseguinte, na súa adaptación televisiva. Case todos os grandes dirixentes parecen coincidir nas características antes sinaladas: desde Tyrion Lannister (máis intelixente que falto de escrúpulos), a Tywin Lannister ou Petyr Baelish (astutos e insidiosos), todos son herdeiros da narrativa shakesperiana. Ao igual que Ricardo, Stannis Baratheon, logo de ser derrotado polas tropas dos Bolton ás portas de Invernalía, só lle falta pedir o seu cabalo para seguir loitando polo seu reino (5x10, “Mother’s Mercy”), pois, ao igual que Ricardo, Stannis fixo cousas inimaxinables polo poder, incluso cometer parricidio (5x09, “The Dance of Dragons”)<sup>43</sup>.

Pero a tradición shakesperiana de personaxes excesivos non se limita só á súa malignidade. En *Enrique IV*, Falstaff, un personaxe anárquico, petulante, bromista e xocoso, acaba converténdose, a raíz do seu éxito<sup>44</sup>, en protagonista da súa obra (*Las alegres comadres de Windsor*). Falstaff preséntase así como exemplo de arquetipo serial. O personaxe morre finalmente en *Enrique V*, posiblemente porque, como sinala Harold Bloom, mantelo en escena bloquearía os obxectivos do novo monarca, é dicir, a súa morte é mostra da súa grandeza pois é necesaria para non ensombrecer aos protagonistas.

Outro deses grandes personaxes titánicos constitúe Hamlet, definido pola súa gran intelixencia e pasividade carismática. Movido polos seus desexos de vinganza, o príncipe danés ten cabida, case máis que ningún, nunha serie de televisión onde as vinganzas son elemento imprescindible para o progreso da trama. Pero iso, xunto cos demais personaxes universais do imaxinario shakesperiano, é o que vamos a tratar no seguinte punto.

### 3.1.7.2. Os personaxes universais de Shakespeare

A gran cantidade de perfís que nos achega Shakespeare, vese correspondida coa gran riqueza de caracteres da serie da HBO. Enfrontámonos, pois, a un punto inabarcable polo que nos centraremos en analizar só aqueles personaxes máis significativos de *Game of Thrones*, establecendo paralelismos e similitudes cos principais protagonistas das grandes obras de Shakespeare. Por tanto, os personaxes seleccionados para esta análise son<sup>45</sup>:

---

<sup>43</sup> Igual que Ricardo, Stannis asasina ao seu irmán ao consideralo unha ameaza aos seus dereitos sucesorios (2x05, “The Ghost of Harrenhal”).

<sup>44</sup> Segundo a tradición, foi a propia raíña Isabel I quen lle pediu a Shakespeare que convertera a Falstaff en protagonista dunha obra ao quedar fascinada polo personaxe.

<sup>45</sup> Quedan fóra da análise personaxes que tamén presentan similitudes con suxeitos shakesperianos (Jaime Lannister e Macbeth, Daenerys Targaryen e Miranda, Brienne de Tarth e Juana de Arco, Robb Stark e Eduardo IV, Jon Snow e Julio César, etc.) pois o seu paralelismo non resulta tan evidente nin interesante como o dos personaxes finalmente elixidos.

## 1. Tyrion Lannister

Intelixente e astuto, Tyrion é o fillo máis novo de Tywin Lannister. Marcado polo seu físico e a súa condición de anano, é repudiado por case todos, especialmente pola súa irmá Cersei e seu pai, polo que debe usar o seu apelido e a súa intelixencia como armas. Personaxe deseñado para gustar, é creado a modo de *Frankenstein* a partir dos mellores personaxes de Shakespeare. Así, en canto ao seu físico grotesco<sup>46</sup>, remítenos a Ricardo III. Coxo e chepudo, o Ricardo de Shakespeare está condicionado pola súa aparencia:

Yo, cuya grosera estampa no conoce  
la majestad con que el amor se pavonea  
ante una ninfa libertina y desenvuelta;  
yo, que estoy privado de bellas proporciones  
y traicionado en mis rasgos por falaz naturaleza,  
deforme, inconcluso y enviado antes de tiempo  
a este mundo viviente, a medio hacer apenas,  
y además tan cojo y tan falto de garbo  
que los perros me ladran cuando me detengo.  
(Ricardo III, I, i, 317-318)

Shakespeare retrata a un individuo que non ten reparos á hora de asasinar e conspirar para obter e manterse no poder. No mesmo monólogo, Ricardo recórdanos que:

Complots he urdido, inducciones peligrosas,  
mediante extravagantes augurios, sueños y pasquines,  
para poner al monarca y a mi hermano Clarence  
en odio mortal el uno contra el otro. (...)  
Yo sutil, falso y traicionero (...)  
(Ricardo III, I, i, 318)

Pola contra, Tyrion móstrase como un personaxe capaz de sacrificar os seus propios intereses polo ben xeral. Iso si, a ollos dos demais, é visto como un ser retorcido e pérfido, acusado de asasinar o seu sobriño, o rei Joffrey (crime cometido por Ricardo, non por

---

<sup>46</sup> Logo da batalla do Augasnegras (2x09), unha longa cicatriz parte o rostro de Tyrion.

Tyrion). Poucos cren na súa inocencia, incluso, no episodio 6x06 (“Blood of my Blood”) cando Arya asiste a unha representación dos supostos feitos da voda de Joffrey, Tyrion é presentado como o seu asasino co único fin de facerse el coa coroa, exactamente como Shakespeare nos mostra a Ricardo III.

No que respecta ao seu carácter, burlón pero intelixente, e cunha clara afección polas mulleres e a bebida, Tyrion recórdanos a Falstaff<sup>47</sup>. Ambos son personaxes preocupados só por divertirse pero que, pouco a pouco, se van convertendo en estrategos, capaces de artimañar conspiracións<sup>48</sup>. Se ben, fronte á covardía de Falstaff, Tyrion é debuxado como un home valente capaz de poñerse ao fronte das súas propias tropas arriscando a súa vida.

Quizais nesa bondade e ousadía debamos remitilo a outro clásico: Hamlet. Os dous móvense polo seu afán de vinganza (Hamlet quere castigar ao seu tío, Tyrion a seu pai e a súa irmá) pero, a pesar das súas accións, o espectador acaba xustificando tales feitos pois actúan como contrapartida aos verdadeiros verdugos da historia.

Por outra parte, a súa intelixencia, ademais da súa capacidade de oratoria, están ao nivel do Antonio de *Julio César*. Este, só coa súa palabra, é capaz de conseguir que o pobo pase de amar a odiar aos conspiradores que acabaron coa vida de César. Tyrion, grazas á súa lingua, consegue salvarse en máis dunha ocasión. Significativo é o caso do último episodio (“The Iron Throne”) onde, na mesma escena, consegue evitar ser condenado por traizón e, ao mesmo tempo, nomeado Man do Rei, Bran Stark.

## 2. Cersei Lannister

Cersei é a filla maior de Tywin Lannister quen, logo de quedar viúva do rei Robert na primeira tempada, pasa a ser a raíña nai do seu fillo Joffrey e, tras a súa morte, de Tommen (fillos bastardos do seu irmán Jaime). Descrita como unha fermosa muller, desde o comezo convértese nunha das principais e máis temibles antagonistas da serie.

Na súa ambición desmedida de poder, que a leva a cometer todo tipo de actos aborrecibles, lémbrenos especialmente aos personaxes de Macbeth e a súa muller. Ademais, ao igual que este, o seu destino parece marcado por unha profecía. No caso da obra de Shakespeare é a profecía das bruxas as que, na súa abertura, saúdanos con todos aqueles títulos que acabará posuíndo:

---

<sup>47</sup> O personaxe de Robert Baratheon tamén se adapta a esta descrición de Falstaff.

<sup>48</sup> Tamén poderíamos remontarnos ao personaxe de Edgar de *El rey Lear* o cal, ademais de ser rexeitado polo seu pai, parece ter gustos similares: “amé profundamente el vino, dadivosamente los dados y en mujeres tuve más concubinas que el gran turco” (III, iv, 620-621).

¡Salud a ti, Macbeth! ¡Salud, barón de Glamis!

¡Salud a ti, Macbeth! ¡Salud, barón de Cádor!

¡Salud a ti, Macbeth! Serás un día rey.

(*Macbeth*, I, iii, 686)

No último dos seus encontros coas bruxas, estas confésanlle cal será o seu final:

(...) Ríete a placer del poder del hombre: pues ningún parido por mujer podrá a Macbeth dañar.

(...) Jamás será Macbeth vencido hasta que el gran bosque de Bírnam al alto monte Dunsinán no suba contra él.

(*Macbeth*, IV, i, 736)

Pola contra, a profecía de Cersei aparece no 5x01 (“The Wars to Come”), o cal se abre cun *flashback* dunha Cersei nena que visita a unha bruxa que lle le o seu futuro:

- Puedes hacer tres preguntas, no te gustarán mis respuestas.
- Soy la prometida del príncipe, ¿cuándo nos casaremos?
- No te casarás con un príncipe, lo harás con el rey.
- Pero, ¿seré reina?
- Oh, sí. Serás reina por un tiempo hasta que llegue otra más joven y más bella para derribarte y apoderarse de todo lo que te es querido.
- El... ¿el rey y yo tendremos hijos?
- No. Veinte hijos para el rey y tres para ti. (...) de oro serán sus coronas y de oro sus mortajas.<sup>49</sup>

Estas profecías fan que nos preguntemos se estes presaxios traen consigo a perda do libre albedrío ou se, realmente, tanto Cersei como Macbeth están condicionados polo seu destino. No caso de Cersei, esta trata da fuxir do seu augurio; no caso de Macbeth, este trata de facer todo o posible para que a profecía se cumpra. Esta obsesión suporá, en calquera caso, a perda de cordura de ambos personaxes.

---

<sup>49</sup> A profecía, nos libros, dispón dunha segunda parte que foi eliminada na serie: “... Y cuando las lágrimas te ahoguen, el valonqar te rodeará el cuello blanco con las manos y te arrebatará la vida”.

Tamén podemos establecer certos paralelismos entre Cersei e Lady Macbeth. As dúas son mulleres manipuladoras, desapiadadas e crueis. Lady Macbeth incita ao seu marido a cometer o crime de acabar coa vida do rei Duncan; Cersei manipula aos seus amantes, especialmente a Jaime, para que perpetre todo tipo de atrocidades e así poder manterse no poder. O seu desexo desesperado por converterse en raíñas transfórmaas en mulleres odiosas pero que, con todo, manteñen un trazo de humanidade: a conciencia culpabilizadora de Lady Macbeth e o amor incondicional de Cersei polos seus fillos.

Pero non só de *Macbeth* se alimenta Cersei, pois parece inspirarse tamén noutro personaxe shakesperiano que, neste caso, existiu na realidade: a raíña Margarita de Anjou, muller do rei Enrique VI de Inglaterra e personaxe central da primeira tetraloxía histórica.

As dúas mulleres convértense en raíñas a través de matrimonios concertados que actúan como alianzas políticas para asegurar a paz do reino. Con esas unións acadan o poder que anhelan pero, ao mesmo tempo, tanto unha como a outra, acaban mantendo relacións fóra do matrimonio (Cersei con Jaime e Margarita con Suffolk).

Manipuladoras e controladoras, toman moitas veces o poder en nome dos seus maridos, aos que consideran débiles e sen talento para reinar. Así, Margarita non mostra reparos en apresar e mandar asasinar a Gloucester ás costas do rei. Cersei non é diferente, pois actúa a expensas de Robert cando manda deter a Eddard Stark nas rúas da capital.

A pesar da súa aparente fereza, a súa humanidade queda patente no amor aos seus fillos<sup>50</sup>. En *Enrique VI (parte 3)*, logo de que o rei desherde ao seu fillo e nomee como herdeiro ao duque de York, Margarita enfróntase ao seu marido pois, por riba de todo, quere que o seu fillo Eduardo sexa rei. Ese amor maternal e valor indómito só é comparable ao que mostra Cersei cando os seus fillos se ven ameazados por algunha forza estranxeira. Cersei loita por mantelos vivos e a salvo, temerosa da súa propia profecía, pero tamén por mantelos sentados no trono.

Outro aspecto interesante na súa comparativa é a relación que manteñen con outros dous personaxes anteriormente equiparados: Tyrion Lannister e Ricardo III. Cersei aborrece ao seu irmán pequeno ao consideralo responsable da morte da súa nai. Culpabilízao de todos os seus males, incluíndo a morte do seu fillo Joffrey e do seu pai Tywin. O odio ao seu irmán lévaa a contratar asasinos para que acaben coa súa vida. Igualmente, Margarita despreza a Ricardo, a quen culpa da morte do seu marido e do seu fillo, e a quen define nos seguintes termos:

---

<sup>50</sup> As dúas mulleres, tamén, deben facer fronte ao rumor da ilexitimidade dos seus fillos.

¡A ti, deforme aborto, cerdo devastador,  
que quedaste marcado desde tu nacimiento  
como esclavo de natura e hijo del averno!  
¡Tú, aprobio del pesado vientre de tu madre!  
¡Fruto aborrecido de las caderas de tú padre!  
¡Andrajo del honor! Detestable.

*(Ricardo III, I, iii, 337)*

Así mesmo, as dúas desconfían das novas raíñas. A profecía de Cersei xustifica o seu odio por Sansa Stark e Margaery Tyrell. Mentres Margarita maldí así á raíña Isabel:

¡Tú que eres reina, por mí, que reina fui,  
sobrevivas a tu gloria como yo miserable!  
¡Larga vida tengas para llorar muertos a tus hijos,  
y para mirar a otra como yo lo hago ahora,  
asumir tus derechos como tú los míos!  
¡Fenezca tu ventura mucho antes de tu muerte,  
y tras muchas horas de interminable pena,  
muere sin ser ya madre, ni esposa,  
ni reina de Inglaterra!

*(Ricardo III, I, iii, 336)*

Nais apaixonadas, desexan adoptar un rol masculino que lles permita pórse á fronte dos seus exércitos. Cersei mostra pesar porque, considerándose máis válida que os seus irmáns, a súa condición de muller non lle permite herdar os títulos de seu pai. Margarita ten esa mesma concepción de si mesma e, incluso os seus inimigos, decátanse da súa masculinidade incipiente. En palabras do duque de York:

¡Qué mal sienta a tu sexo  
triunfar como una amazona  
sobre los enemigos que apresa la suerte! (...)  
Las mujeres son suaves, tiernas, compasivas y flexibles;  
Tú, severa, dura, impenetrable, despiadada (...)

*(Enrique VI -parte 3-, I, iv, 224-225)*

#### 4. Joffrey Baratheon

Presentado como fillo primoxénito do rei Robert e, por tanto, herdeiro ao trono, é, en realidade, froito da relación incestuosa entre a súa nai Cersei e o seu tío Jaime Lannister. Este feito, a súa bastardía, é o que ocasiona o estoupido da guerra dos Cinco Reis. Acaba sendo asasinado na súa propia voda a causa dun complot confabulado por Petyr Baelish e Olenna Tyrell.

Joffrey Baratheon é un rapaz cruel, despótico e sádico, capaz de calquera cousa polo poder. Este perfil psicolóxico entronca co xa mencionado Ricardo III. Os dous son personaxes conscientes da súa natureza cruel e malvada, que os leva a ser odiados por aqueles que teñen ó seu carón. Parecen desfrutar da humillación e afronta constante aos seus inimigos aos que non dubidan en esmagar por puro divertimento.

A crueldade de Joffrey apreciámola en moitas escenas que teñen como obxectivo mostrar o seu lado máis atroz (por exemplo a infinidade de torturas que sofre Sansa Stark). No caso de Ricardo, esta inhumanidade queda evidenciada nos seus monólogos, especialmente no que abre a obra *Ricardo III* e o último de *Enrique VI (parte 3)*, no que confesa a súa futura traizón aos seus irmáns e as súas intencións para facerse coa coroa.

Tampouco son reis queridos polo pobo, móstranse máis preocupados en asegurar o seu poder e acabar cos seus inimigos que en reinar e gobernar xustamente. Ricardo é consciente disto cando o seu primo Buckingham, a pesar das mentiras vertidas sobre os seus adversarios, é incapaz de conseguir que o pobo aclame a Ricardo como o seu rei. De igual xeito, no episodio 2x06 (“The Old Gods and the New”), o pobo enfurecido e sedento de sangue real, arremete contra o rei e o seu séquito.

Pola contra, tanto Ricardo como Joffrey son admirados por outros personaxes, aliados que os alzan ao poder e que parecen non importunarse pola súa maldade. Son suxeitos movidos polo medo pois saben que, ante o mínimo indicio de traizón, nin Ricardo nin Joffrey dubidarán en cortarlles a cabeza. Así o verbaliza sir Blunt: “No tiene amigos; sus amigos síguenlo por miedo” (*Ricardo III*, V, ii, 423).

De feito, ambos monarcas son tan tiranos que, chegados o momento, para garantir a súa coroa, son capaces de matar a súa propia familia: Ricardo non ten reparo en asasinar aos seus irmáns, sobriños e ata a súa muller, pois o único amor que o move é o amor polo trono; Joffrey é igual, pois en varias ocasións tratar de matar o seu tío Tyrion.

Aínda que prefiren contratar asasinados a soldo antes que cometer eles tales actos. Comezamos a coñecer a ira de Joffrey cando contrata a un asasino para que mate a Bran Stark. Pois cando hai algún elemento que ameaza o seu poder, os dous saben que deben



eliminalo. Ricardo ansía que maten aos seus sobriños, aos que difama acusándoos de bastardos, mentres que Joffrey e a súa nai Cersei ordenan que aniquilen a todos os fillos ilexítimos do rei Robert, porque poden supor unha ameaza aos seus dereitos sobre o trono.

Non obstante, existen tres diferenzas entre os dous personaxes: a súa aparencia física (Ricardo é deforme e Joffrey un mozo aposto); o feito de que a Ricardo non lle corresponde a coroa e, polo tanto, debe artimañar toda unha serie de cábalas; e, por último, a valentía de Ricardo, que morre no campo de batalla, logo de que se lle aparezan as pantasma dos seus inimigos para maldicilo, e é que, a pesar de todo, acaba mostrando certa consciencia polos seus actos. Joffrey, pola súa parte, preséntase covarde e temeroso, e fina envelenado na súa voda sen mostrar nin un ápice de culpa polas súas faltas.

## 6. Stannis Baratheon

Tras a morte do seu irmán, o rei Robert Baratheon, e por mor da ilexitimidade dos seus fillos (froito do incesto entre Cersei e Jaime), Stannis Baratheon proclámase rei dos Sete Reinos, comezando unha guerra polo trono contra o seu irmán Renly (tamén autoproclamado rei) e o seu sobriño Joffrey. Neste percorrido contará co apoio de Melisandre, unha sacerdotisa de R'hllor (o deus da luz).

En certos aspectos Stannis lémbra-nos a Macbeth: señor e comandante militar altamente competente que aspira a un cargo máis alto, o de rei. No caso de Macbeth, a súa muller anímao a consultar ás bruxas e escoitar a súa profecía. No caso de Stannis, a súa muller, Selyse, insta a falar con Melisandre<sup>51</sup> quen, nas chamadas, ve a Stannis liderando aos homes na loita contra os camiñantes brancos. Para lograr tal fin, ambos personaxes deben cometer asasinatos que só fan aumentar a súa revulsión moral.

Stannis e Macbeth móstranse inseguros á hora de cometer os crimes. Nun dos seus monólogos, Macbeth (I, vii), fai un reconto dos motivos polos cales non debe matar ao rei Duncan. Instigado pola súa muller, unha vez cometido o delito, o personaxe transmuta moralmente. Xa non existe a culpa nel: a avaricia corróeo, tórnase despótico e cae no foso da tolemia absoluta. Stannis tamén se mostra dubidoso antes de cometer os seus primeiros crimes. A súa muller, Selyse, manipulada por Melisandre, rógalle que cumpra coa súa vontade. Os seus crimes tamén parece que van matando pouco a pouco a súa medida polo que, antes de cometer filicidio, Stannis xa perdeu totalmente o xuízo, o desexo de poder abnegouno por completo.

---

<sup>51</sup> O personaxe de Melisandre pode ser comparado, á súa vez, co das bruxas de *Macbeth*.

Curiosamente, chegados a este punto, son as mulleres as que parecen seguir mantendo certa humanidade. Lady Macbeth e Selyse sofren remordementos polos crimes cometidos. Selyse, desesperada, trata de parar o asasinato da súa filla (5x09, “The Dance of Dragons”) mentres que Lady Macbeth, protagoniza a famosa escena do somnambulismo onde brotan os seus recordos e pesares polos actos cometidos:

Aquí sigue el olor este de sangre: todos los aromas de la Arabia no perfumarán esta mano pequeña.

(*Macbeth*, V, i, 752)

A principal diferenza entre os caracteres de Macbeth e Stannis radica nas súas personalidades: Macbeth é propenso ás mentiras (“Esconda falso rostro lo que en el falso corazón se sabe” – I, vii, 698 -) e, pola contra, Stannis ten un sentido da xustiza e do deber profundamente arraigados. De feito, no que respecta a temas de conducta, Stannis ten máis similitudes cos líderes clásicos e estoicos das obras romanas de Shakespeare. Ao igual que Coriolanus, móstrase feroz na batalla pero resulta demasiado orgulloso e desagradable e, ao igual que o Bruto de *Julio César*, preséntasenos como un home que prima o seu deber público sobre as lealdades privadas, con terribles consecuencias.

## 7. Petyr Baelish

Coñecido polo seu sobrenome, “*Littlefinger*”, desde o comezo revélase como un dos maiores estrategos da serie, capaz de tecer toda unha rede de mentiras e enganos co único propósito de aumentar o seu poder pois, o seu obxectivo principal, é o Trono de Ferro.

Esa facilidade para planear complexos enganos co fin último de gañar autoridade, vincúlano directamente co Yago de *Otelo*. O personaxe escrito por Shakespeare en 1604 é un misterioso vilán, movido pola envexa e as ansias de poder, capaz de manipular só coa súa palabra ata os máis nobres cabaleiros. Así, os dous suxeitos, igualmente intrigantes, comezan a poñer en accións os seus plans desde o inicio da historia. No caso de Yago, as súas intencións, ímolas descubrindo a través dos seus monólogos xa desde o primeiro acto, pola contra, no caso de Petyr, esa revelación é máis paulatina. O feito de que na serie, obviamente, non dispoñamos de monólogos, non nos permite descubrir as súas pretensións ata o final da primeira temporada (1x07, “You Win or You Die”), cando sae á luz a súa traizón a Ned Stark.

Aínda así, os dous personaxes resultan enigmáticos, pois non sabemos ben de onde ven o seu interese por damnificar os demais nin temos moi claros cales son os seus obxectivos reais<sup>52</sup>. Pero si parece evidente que os dous personaxes están motivados polos celos: Yago está celoso de que Casio sexa nomeado tenente de Otelo ao crer que el é máis merecedor dese título; Petyr, namorado de Catalyn Stark desde cativo, pensa merecela moito máis que o seu esposo, Eddard Stark. Esta envexa é a que provoca que os dous personaxes comecen a expandir a súa rede de mentiras e enganos para conseguir o que tanto anhelan e castigar a aqueles que, consideran, llo arrebataron.

Coñecedores destes plans, tanto espectadores como lectores desconfiamos das intencións destes personaxes, pero non o fan así o resto de figuras das súas respectivas obras. Otelo define a Yago como un home “homesto e de confianza”, ao igual que o resto de actores que o rodean e que se verán prexudicados polas súas accións (Desdémona, Casio e Rodrigo, fundamentalmente). Do mesmo xeito, Eddard Stark parece adoptar certas similitudes co personaxe de Otelo. A pesar da súa incerteza inicial, o señor de Invernalía decide confiar en *Littlefinger*. Eddard é un personaxe que ven definido pola súa honorabilidade, algo que non dista moito de como é descrito Otelo.

Pero o final dos dous heroes é o mesmo. Descubren no último momento as escuras intencións dos seus traidores, cando xa é demasiado tarde. Otelo xa asasinou a Desdémona mentres que Eddard ve como o seu aliado lle pon unha daga no pescozo. Sen necesidade de mancharse as mans de sangue (tanto un como outro asegúranse de que sexan outros os que cometen os asasinatos), parecen lograr os seus obxectivos aínda que, finalmente, sexan descubertos e xulgados<sup>53</sup>.

A maneira de actuar de Petyr e Yago non é moi distinta. Non só envelenan os oídos dos que teñen ao seu redor e os manipulan ao seu capricho, facendo gala dunha oratoria e elocuencia inusitada, senón que chegan a adulterar obxectos. Yago consegue que un pano, que vai pasando de man en man, se converta na proba irrefutable da suposta traizón de Desdémona. Petyr Baelish fai o propio cunha daga, coa que consegue que Catelyn Stark crea que os Lannister están detrás do intento de asasinato do seu fillo. Desátase así a rivalidade entre ambas casas, Stark e Lannister, que marcará o transcurso de toda a serie.

---

<sup>52</sup> No caso de Petyr, aínda que non hai unha confesión explícita, si que, a través das súas conversas con outros personaxes, especialmente con Varys, imos descubrindo pouco a pouco as súas intencións.

<sup>53</sup> No caso de Petyr Baelish, ese xuízo remata coa súa condena a morte, sendo asasinado por Arya Stark (7x07, “The Dragon and The Wolf”). No caso de Yago, a obra remata co descubrimento dos seus actos, polo que non sabemos cal será o castigo polas súas vexatorias accións.

Neste proceso xogan un papel relevante as súas donas. Lysa Arryn, namorada de Petyr desde nova, cácase con el na cuarta tempada (4x05, “First of his Name”) pero, desde o comezo da serie, é o seu maior apoio á hora de poñer en marcha as súas confabulacións. Lysa é un personaxe moito máis escuro e detestable que o de Emilia, muller de Yago. Esta rouba o pano de Desdémona para darllo ao seu marido pero descoñece as intencións deste. Non parecen interesarlle tampouco, o único que procura é a súa felicidade:

“Que hará con él, no sé. Sábelo el cielo.  
Mi único intento es contentar su anhelo”.

(*Otelo*, III, iii, 497)

Así é todo, no último acto, é a propia Emilia quen destapa as mentiras de Yago, ignorando os seus rogos e súplicas, algo que xamais faría o personaxe de Lysa, cegada polo amor a Petyr Baelish e os celos á súa irmá Catelyn.

Aínda que Yago é un dos personaxes máis detestables da literatura occidental, parece que Petyr o supera. A súa ambición non ten teito: convertido en Señor de Harrenhall, aspira a sentarse no Trono de Ferro. É capaz de ferir ás persoas que máis ama (se é que realmente ama a alguén) por lograr os seus anhelos. Cada vez que o vemos en pantalla sabemos que algo trama pero, e como acontece con Yago, non queremos deixar de velo.

## 8. Eddard Stark

Ned Stark é presentado ao comezo da serie como o heroe e protagonista da mesma. A súa morte, ao final da primeira temporada, supón o desencadéante do enfrontamento entre os Lannister e os Stark. Señor de Invernalía, Eddard é reclamado polo seu amigo Robert para que, tras a repentina morte da antiga Man do Rei, este acepte o novo cargo. Alí comezará a descubrir as mentiras que rodean ao seu amigo, comezando pola súa muller Cersei e a relación que esta mantén con Jaime, pai biolóxico dos seus fillos.

Á hora de buscar paralelismos entre Ned e personaxes shakesperianos, son varios os nomes que se nos veñen á cabeza. Pero é o Bruto de *Julio César* o que máis se asemella ao noso heroe caído en desgracia.

Bruto, amigo íntimo de Julio César, e un dos senadores que conspira para asasinalo. Non se sente seguro sobre esta decisión, pero son as palabras de Casio as que lle fan ver que César está abusando do seu crecente poder en detrimento do estado romano, poñendo en perigo o goberno da República.

Ned Stark e Bruto veñen definidos pola súa honorabilidade, e é esa integridade a que os converte en heroes trágicos, cuxas boas accións quedan eclipsadas polos seus propios erros e pola maquinaria política. Porque, aínda que actúan de xeito similar, a súa motivación é totalmente oposta: Bruto participa nunha conspiración para asasinar ao seu amigo polo ben de Roma; Ned pretende o contrario, salvar a alma do seu amigo Robert instándoo a obrar de xeito honorable, implorándolle que non cometa certas execucións (como a de asasinar a Daenerys Targaryen, o que ocasionará a ruptura da súa amizade).

Para Bruto non é doado chegar a este punto de non retorno pero, o seu sentido do honor, lévalle a tomar esta decisión (“valoro el honor más de lo que temo a la muerte” – I, ii, 202-). Por iso, logo do asasinato de César, implóralle aos seus compañeiros que non leven a cabo unha masacre. O seu respecto por César déixase sentir, ademais, no feito de que lle permite a Antonio levar o seu corpo ao foro, así como falar no seu funeral para loar todas as súas virtudes. Tamén é o honor de Ned o que o leva a enfrontarse ao rei ante a súa insistencia de matar a Daenerys, pois non participará no asasinato dunha nena aínda que para iso deba desafiar ao seu amigo.

Outro punto en común entre ambos personaxes é a presenza de cartas privadas que os animan a tomar determinadas decisións. A carta que Ned e Catelyn reciben da irmá desta, Lysa, no primeiro capítulo (“Winter is coming”), advírteos dos Lannister, acusándoos de estar detrás da morte do seu marido, Jon Arryn, anterior Man do Rei. Esta nota aclarará as dúbidas de Ned sobre viaxar á capital e converterse na nova Man. De xeito parecido actúa a carta que Bruto recibe no seu xardín, cando aínda está considerando a proposta de Casio sobre se participar ou non no asasinato de César. A falsa nota reprende a César de non tomar en serio o seu traballo como senador, polo que Bruto, quen antepón o ben de Roma a calquera cousa, toma a súa decisión<sup>54</sup>.

Incluso o final de ambos personaxes presenta trazos comúns. Bruto, tras ser derrotado no campo de batalla, suicídase coa espada coa que apuñalara ao seu amigo. Ned, condenado a morte por traizón e conspiración, é sentenciado coa súa propia espada. Pero, trala morte de ambos, prevalece o recordo da súa honorabilidade. No caso de Ned lembrarana os seus fillos. No caso de Bruto, as palabras coas que Antonio, o seu rival, conclúe a obra:

---

<sup>54</sup> Curiosamente as dúas notas son falsas: a que recibe Ned é unha artimaña de Petyr, o verdadeiro asasino de Jon pero, como se do Yago de *Otelo* se tratase, pretende envelenar os oídos dos Stark para enfrontalos aos Lannister. No caso de Bruto, parece unha falsa carta de Casio para forzar a decisión do senador.

De todos los nobles romanos, este fue el más noble.

Salvo él, todos los conspiradores

mataron a César por envidia.

Al unirse a la conjura, sólo a él guió

un pensamiento honesto y el deseo del bien común.

Tan pura fue su vida, y equilibrados sus rasgos

que la naturaleza podría enfrentar al mundo

y decir con orgullo: ¡Ese fue un hombre!

(*Julio César*, V, v, 280)

### **3.1.8. A relevancia dos diálogos e os monólogos**

Unha das principais características da obra de William Shakespeare é o emprego que o dramaturgo fai da palabra. Os seus protagonistas falan dunha maneira que os fai elevarse aos ceos e descender aos infernos por igual. Cada personaxe emprega a súa propia linguaxe que os define. Homes, mulleres, reis, servos, todos parecen conscientes do poder da palabra. A través dos diálogos e os monólogos internos, Shakespeare constrúe personaxes memorables que, sen eses discursos, nunca chegarían a ser o que son.

Parece que *Game of Thrones* comprende tamén a importancia que a palabra ten para definir e engrandecer a algúns dos seus protagonistas. Os duelos dialécticos teñen case tanta relevancia como os duelos a espada. E, os personaxes máis imponentes (Tyrion, Tywin, Varys ou Petyr) nunca chegarían a ser tan carismáticos sen a agudeza dos seus diálogos e soliloquios.

#### **3.1.8.1. Os diálogos construtores da escena**

A democratización dos personaxes shakesperianos trae como consecuencia a súa democratización lingüística onde, indiferentemente da súa condición, todos parecen dotados dunha facilidade de palabra insólita. Os primeiros actos de *Romeo y Julieta* son un bo exemplo disto. Ao fin e ó cabo, o dominio da palabra, era reflexo do talento dos seus autores e actores os cales non acostumaban a traballar con guións pechados, senón que as obras íanse escribindo e modificando a medida que se ensaiaban<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Recurso propio do teatro e que, por razón obvias, non pode ser aplicado nin ao cine nin á televisión. Nos capítulos 6x06 e 6x08 de *Game of Thrones* podemos observar este recurso en acción ao ver como, o

O uso do diálogo como ferramenta para obter diversos efectos no desenvolvemento da trama permítenos definir ata tres usos distintos na dramaturxia shakesperiana: o diálogo que fai avanzar a acción, o diálogo que a retrasa e o diálogo que prescinde dela e se erixe como un territorio aparte (Balló e Pérez, 2015: 140).

A maneira en que Shakespeare nos aproxima a este primeiro uso é a través das discusións. Trátase de diálogos onde dous personaxes mostran as súas posturas opostas sobre un determinado tema para así ir facendo que a trama progrese. Este recurso adoita ser moi habitual nas escenas de amor (caso máis representativo o de *Romeo y Julieta*, pois son os seus diálogos os que fan que a relación triunfe en tan pouco tempo)<sup>56</sup>.

Non nun sentido romántico, pero si cos mesmos fins (o progreso da acción, enfrontando a caracteres con obxectivos distintos) é a maneira en que Benioff e Weiss constrúen parte dos seus diálogos. Xeralmente son conversas entre dous personaxes similares pero que mostran opinións contrarias sobre temas clave, fundamentalmente o poder. Así por exemplo, nas primeiras temporadas, Varys e Petyr, auténticos conspiradores e xogadores do xogo de tronos, van mostrando as súas cartas. E sempre co Trono de Ferro como pano de fondo pois, ao fin de contas, as súas discusións teñen como razón de ser o destino do trono. Nos episodios 1x06 (“A Golden Crown”), 1x10 (“Blood and Fire”) e 3x06, (“The Climb”) podemos atopar exemplos deste recurso. Igualmente, nas últimas tempadas, son as conversas entre Varys e Tyrion (7x05, “Eastwatch” ou 8x04, “The Last of the Starks”) as que recorren a súa confrontación para facer avanzar a historia.

No que respecta ao segundo dos usos, Shakespeare acostuma retardar o progreso das súas tramas recorrendo a figuras como os mensaxeiros, aumentando así a intriga. Particularmente cómico resulta este uso en *Antonio y Cleopatra* por mor da desesperación desta cada vez que quere recibir noticias do seu amado.

Este non é un recurso empregado na serie de televisión aínda que, á marxe de mensaxeiros, si que existen diálogos intrascendentes que non fan avanzar a trama ou, incluso, personaxes creados exclusivamente para a serie pero que, en realidade, non aportan nada ao argumento.

---

monólogo de Lady Crane (que interpreta a Cersei Lannister logo do asasinato do seu fillo), se ve alterado de un capítulo a outro por puro lucimento e interese da actriz.

<sup>56</sup> Tamén é apreciable noutras obras, incluso en traxedias como *Antonio y Cleopatra* ou, de xeito moito menos encuberto, no matrimonio forzado de *La fierecilla domada*.

Por último, no que respecta aos diálogos á marxe da acción, William Shakespeare tende a empregar un mesmo suxeito, o bufón, quen consegue saírse sempre pola tanxente ante as preguntas do seu señor (o personaxe do bufón de *El rey Lear* é un dos máis célebres). Hoxe en día os guionistas de cine e televisión adoitan concorrer no emprego deste recurso, denominándoo *comic relief*, procedemento mediante o cal unha posible escena trágica ou violenta queda aliviada por un pequeno intervalo cómico sen pretensión de progreso. Parece difícil falar do emprego deste recurso nunha serie como *Game of Thrones* pero, a verdade, é que se trata dun elemento usado máis do que cabería esperar. Incluso as conversas máis relevantes, como as anteriormente sinaladas entre Varys e Petyr ou Varys e Tyrion, adoitan comezar con pequenas chanzas sobre eunucos. Noutras ocasións, estas escenas parecen prolongarse máis da conta, como os xogos e bromas entre Tyrion, Misandei e Gusano Gris no capítulo 6x08 (“No One”), ou as anécdotas entre Tormund e Davos antes da batalla dos bastardos no penúltimo episodio da sexta tempada.

### 3.1.8.2. O monólogo interior

O episodio 3x06 de *Game of Thrones* (“The Climb”) péchase cun discurso de Petyr Baelish no que reflexiona, xunto a Varys, sobre o desexo de poder inherente ao ser humano: “El caos no es una fosa, es una escalera. Muchos intentan subirla y fracasan, y nunca podrán hacerlo de nuevo, pues la caída los destruye; pero otros, si se les deja subir, se aferrarán al Reino, o a los Dioses, o al Amor... Espejismos: sólo la escalera es real. La ascensión es todo lo que existe”<sup>57</sup>. Nesa escena final a palabra abandona o escenario para rematar fundíndose coa imaxe da ascensión, literal, de Jon Snow e Ygritte ao muro de xeo. Así pois, as palabras de Baelish afástanse da sala do trono onde foron pronunciadas para crear un discurso globalizador no que se inclúen, ademais de Jon e Ygritte, os personaxes de Joffrey e Sansa.

Este breve parlamento emprega un dos mecanismos verbais máis recorrentes nos dramas shakesperianos, a quintaesencia literaria do dramaturgo: a construción dunha conciencia que medita, que fala mentres pensa e que se escoita a si mesma. Así pois, neste discurso final, Petyr Baelish déixanos descubrir o seu pensamento, as súas aspiracións e ambicións no contexto da ficción.

---

<sup>57</sup> A mensaxe deste discurso é tan transcendente que, na penúltima tempada (7x04, “The Spoils of War”) volve ser retomado, neste caso por Bran Stark, para sentenciar ao propio Petyr Baelish, descubriendo as manipulacións e intrigas do personaxe ao longo das tempadas anteriores. En certo modo, “el caos es una escalera”, a súa frase máis afamada, supón a condena do seu personaxe.



A maneira que ten Shakespeare para expresar este pensamento é o soliloquio, que alcanza a súa manifestación máis célebre nos monólogos de *Hamlet*. Este recurso, puramente teatral, adoita ser eludido pola ficción audiovisual a cal, como no exemplo anterior, prefere transmitir a meditación dos seus personaxes a través da interacción cun segundo suxeito (elemento, á súa vez, tamén propio do vocabulario shakesperiano).

No caso de *Hamlet*, o protagonista fala só para si mesmo mentres que, en *Macbeth*, o monólogo que pronuncia tras o suicidio da súa muller ten como oíntes aos soldados e sentinelas do castelo. De igual maneira, o Mercutio de *Romeo y Julieta*, recrea para Romeo o mundo onírico da reina Mab, ou Caterina, ao final de *La fierecilla domada*, dando consellos ao resto das mulleres sobre como deben comportarse cos seus esposos.

*Game of Thrones* parece gustar tamén dese espazo conversacional no cal a acción se poida interromper para atender só á palabra. A miúdo esas interrupcións son protagonizadas por viláns que pretenden envorcar nelas a súa amoralidade ou rememorar o pasado que os levou a emprender o seu camiño. Neste senso cabería destacar a escena do episodio 3x05 (“Kissed by Fire”) na que, Jaime Lannister, un dos viláns ata ese momento, lle confesa á súa compañeira Brienne de Tarth as accións que o levaron a ser coñecido como o “matarreis”, sobrenome co que se lle recorda a súa deshonra e pouca reputación.

Porque a maldade en Shakespeare é a dona da palabra. Son, sobre todo os seus personaxes máis detestables, os que se apoderan da meirande parte dos soliloquios. De feito, en boa parte dos casos, coñecemos a súa natureza e intencións a través dos seus monólogos. O caso máis representativo disto é Yago de quen, en realidade, só nos somos conscientes da súa crueldade. Pero Yago, ao igual que Edmond (*El rey Lear*), Macbeth ou Ricardo III, posúen unha perversidade que emana do feito de que, a pesar de tantas palabras, nunca chegamos a coñecelos realmente, pois xamais confesan as súas debilidades aínda que, cando o fan, resultan tan vulgares como calquera.

Nesa mesma liña atopámonos moitos dos personaxes centrais de *Game of Thrones*. A serie da HBO está chea de suxeitos malvados ou, cando menos, de moral distraída. Petyr Baelish pásase as súas escenas falando e maquinando, pero xamais chegamos a saber o que sente en realidade nin de onde proveñen as súas escuras intencións. É unha especie de Macbeth nese sentido. Outros, como Stannis Baratheon ou Varys, aproveitan os seus soliloquios para expor teorías e conspiracións, pero de ningunha maneira nos deixan descubrir a natureza dos seus propósitos. Non sabemos se son bos ou malos, a pesar de que non paran de falar.

O uso da palabra como instrumento de persuasión no drama é outra das grandes conquistas shakesperianas. Vémolo con claridade en *Enrique V*, onde o dramaturgo situou un dos discursos de propaganda máis influentes da literatura occidental: a arenga aos soldados do exército inglés antes da batalla decisiva contra os franceses en Agincourt. Exemplo de retórica persuasiva, trata de unir o desexo colectivo de gloria e eternidade á aniquilación do medo previo á batalla. Nese momento, o monarca, disfrazado de soldado, equipárase co seu pobo nunha mostra da súa humildade.

Non resulta complexo buscar unha referencia ao emprego deste recurso en *Game of Thrones*. Os discursos épicos antes das grandes batallas ou momentos significativos, parecen unha constante na serie. Desde a arenga de Theon Greyjoy aos seus homes no episodio 2x10 (“Valar Morghulis”) onde os anima a enfrontarse aos guerreiros do norte, moito máis numerosos, ata os innumerables discursos de Daenerys<sup>58</sup>, destacando o derradeiro (8x06, “The Iron Throne”), neste caso xusto despois da gran batalla que lle permite conquistar o Trono de Ferro pero que, en lugar de presentarse como un discurso conclusivo e pacífico, convértese nunha proclama de guerra na que conforta ás súas tropas para que sigan loitando por ela. Sen esquecermos do discurso de Tyrion Lannister no capítulo 2x09 (“Blackwater”), convertido nun guerreiro máis e responsable de dirixir o ataque e avivar as tropas reais logo da fuxida do seu rei.

Así mesmo, existen outros discursos en Shakespeare, máis refinados pero tamén máis sutilmente manipuladores. En *Julio César*, tras o asasinato de César polo grupo de conspiradores liderado por Casio e Bruto, o gran amigo do defunto, Marco Antonio, dirixe ao pobo unhas palabras conmemorativas nas que promete non inculpar aos criminais. Pero as palabras de Antonio supoñen un repulsivo que axita á cidadanía baseándose nunha cínica apelación á sabia honradez de Bruto e Casio, confrontada coa xenerosidade do asasinato de César. A opinión da masa acaba decantándose por Antonio grazas a unha frase tan repetitiva como hipócrita (“Pero Bruto dice que César era ambicioso, y Bruto es un hombre honorable”, III, ii, 244-245). Con esta estratexia discursiva, Antonio gáñase o favor do pobo, sen ter que atacar directamente aos seus inimigos e asasinados de César.

---

<sup>58</sup> A meirande parte deles están pronunciados en dúas linguas inventadas expresamente para a serie de televisión: alto valyrio e dothraki, idiomas que, se ben son presentados nos libros, é a serie de televisión a que constrúe estas linguas pois, nas novelas, só se mencionan algunhas palabras pero, en ningún caso, se pronuncian discursos enteiros nestes idiomas como si se fai na serie.

Unha proclama deste tipo só é posible se o personaxe que a protagoniza se caracteriza pola súa intelixencia e elocuencia. E en *Game of Thrones* temos un personaxe que reflexa fielmente estas características, Tyrion Lannister.

O personaxe interpretado por Peter Dinklage ten dous grandes discursos que ben poderían estar escritos polo bardo inglés. O primeiro deles é no seu xuízo polo asasinato do rei Joffrey (4x06, “The Laws of Gods of Men”). Aínda que non consegue ser declarado inocente, si logra conectar co espectador dunha maneira sorprendente, pois posiblemente nunca antes nos sentíramos tan próximos a un personaxe. O outro gran momento vivímo-lo no último capítulo (8x06, “The Iron Throne”), onde as palabras de Tyrion fannos lembrar ás de Marco Antonio. Comeza sendo xulgado pola súa traizón a raíña Daenerys pero, sen saber moi ben cando nin como, acaba conseguindo o seu obxectivo: non é sentenciado e, ademais, o seu candidato, Brandon Stark, acaba sendo coroado novo rei e el, a súa Man.

Todos estes soliloquios teñen un valor de afirmación que, nas dramaturxias de Shakespeare, concéntrase a miúdo nas últimas palabras. En moitas das súas traxedias, o que queda despois da batalla é a necesidade de enterrar aos mortos, entre os que se atopan os propios heroes. Por iso, con frecuencia, as últimas palabras teñen algo de epitafio conmemorativo, como os eloxios que, unha vez defunto, recibe Hamlet durante o seu enterro. Do mesmo xeito, o último parlamento do príncipe ao final de *Romeo y Julieta* prodúcese tras a reconciliación entre as dúas familias enfrontadas.

Estas sentencias finais ratifican ante o público que a traxedia serviu para algo: que alguén reteña a conciencia de que os feitos contemplados permiten unha aprendizaxe. No caso de *Game of Thrones* esta última idea cobra vital importancia no desenlace da historia. Ó fin e ó cabo, o rei que finalmente acaba coroado, Brandon Stark, é designado como tal por ser a verdadeira memoria do pobo<sup>59</sup>. Tamén, os discursos finais de despedida, cobran relevancia na última temporada, especialmente no episodio 8x04 (“The Last of the Starks”) onde, logo da gran batalla contra os camiñantes brancos, faise necesario un adeus aos caídos. As palabras de Jon Snow recordan esa idea da memoria, da lembranza dunha gran batalla que supón o triunfo dos vivos e o final da gran noite que trouxo consigo tan terrible ameaza. Un final que, aínda que non é o propio remate da serie, ten un valor narrativo e visual case máis espectacular que o verdadeiro fin.

---

<sup>59</sup> Desde a temporada 6 o personaxe de Brandon Stark convértese no Corvo de tres ollos, un suxeito misterioso e fantástico que garda a lembranza de todos os feitos pasados da historia de Westeros, así como a posibilidade de coñecer o futuro.

#### 4. CONCLUSIÓN

En Shakespeare está todo, é fonte inesgotable de historias, relatos, personaxes, paixóns, traizóns, etc. Parece case imposible escapar da súa influencia. Pero, nalgúns casos, este influxo déixase sentir con máis claridade, como é o caso da obra magna de George R. R. Martin e, inevitablemente, da súa adaptación á pequena pantalla. Varios son os artigos e referencias que se teñen feito xa a esta relación entre a ficción da HBO e a obra do escritor inglés. No presente traballo só queríamos establecer algunhas das conexións máis representativas entre ámbalas dúas creacións.

Así pois, podemos concluír que, á marxe de dragóns, camiñantes brancos e demais criaturas fantásticas e mitolóxicas que nos remontan máis a Tolkien que a Shakespeare, parece que, finalmente, a serie da HBO apostou principalmente por aqueles elementos debedores da tradición shakeriana.

Non só na súa macrohistoria (as loitas pola coroa e tódalas maquinacións que hai detrás do desexo de facerse co Trono de Ferro) se deixa sentir a sombra de Shakespeare, senón tamén na súa microhistoria. Así por exemplo, no episodio 6x10 (“The Winds of Winter”) Arya Stark sérvelle unha empanada a Walder Frey feita con partes dos seus fillos<sup>60</sup>, da mesma maneira que Tito Andrónico sérvelle de cea a Tamora a súa propia prole. Ou no episodio 5x10 (“Mother’s Mercy”), no cal Jon Snow, quen acababa de ser nomeado Lord Comandante da Garda da Noite, é apuñalado polos seus propios compañeiros ao considerar que non está a facer bo uso do seu poder. Unha vinganza que garda un claro paralelismo co asasinato de César en *Julio César*.

Porque, tanto en Shakespeare como en *Game of Thrones*, todo se resume nun acto de vinganza. A dicir verdade, vinganza e poder xa que, o primeiro, condúcenos ao segundo e viceversa.

Non se entendería pois ningún dos dous universos sen estes elementos. E para facelos funcionar faise preciso a existencia de personaxes escuros, maquiavélicos, pérfidos e sanguinarios, capaces de cometer os actos máis abominables que nos poidamos imaxinar. Pero tamén se fan necesarios, para contrarrestalos, os heroes, aínda que algo imprecisos, cos que o público poida conectar. Con todo, como bos heroes trágicos, case sempre teñen o mesmo desenlace: a morte.

Porque este é sen dúbida o terceiro elemento que define a Shakespeare e a *Game of Thrones*, o óbito. Non hai boa obra de Shakespeare que se prece que non remate cunha

---

<sup>60</sup> Este feito aparece tamén nos libros (*Danza de dragones*, 2012) aínda que, neste caso, é outro personaxe (Wyman Manderly) o que realiza unha empanada con anacos dos seus inimigos os Frey.

longa lista de defuncións (comezando pola máis famosa e mortífera de todas, *Hamlet*), do mesmo xeito que non hai un noveno episodio de temporada en *Game of Thrones* que non remate da mesma maneira.

Non obstante, parece que tanto os creadores da serie como o seu equipo, disfrutan da constante comparativa con Shakespeare. Non é estraño. Shakespeare é sinónimo de alta calidade polo que, por analoxía, *Game of Thrones* afirmase como unha serie de calidade.

E, como tódalas cousas de alta gama, case obrigatoriamente ten que ter un forte impacto social e cultural. É evidente que a obra de Shakespeare o ten, pois é o máis celebrado autor occidental, adaptado e reinterpretado ata a saciedade, o seu nome segue tan vixente hoxe como o estivo en calquera outra época da historia. E parece claro que a serie da HBO, finalizada a emisión da súa última tempada, defínese xa como todo un fenómeno social e cultural sen parangón que, xusto agora a raíz do seu remate, chega ao seu punto máis álxido.

Porque o que creou *Game of Thrones* nestes oito anos é algo difícil de esquecer. O seu éxito non só trae consigo toda unha serie de *spin-offs*<sup>61</sup> que comezarán a rodarse en breve, senón que está a contribuír ao forte crecemento da fantasía épica en contextos nos que esta estaba bastante marxinada, como é o caso da televisión. Ao amparo da súa popularidade comezan a facerse producións de magnitude similar, como é a adaptación para a televisión da *Saga de Geralt de la Rivia* do escritor Andrzej Sapkowski que está a preparar Netflix baixo o título de *The Witcher*. Pero este é só un dos varios exemplos.

Rematamos este traballo concluíndo que, ademais de tódolos elementos narrativos e formais que podemos apreciar en *Game of Thrones* e que teñen a súa razón de ser na obra de William Shakespeare, as súas similitudes van máis aló. A transcendencia e a influencia cultural que deixaron as obras do bardo inglés son mostra irrefutable da inmortalidade da arte. Parece que *Game of Thrones* tamén está querendo xogar a ese xogo da perpetuidade. Só dentro duns anos poderemos analizar a súa pegada pero, a día de hoxe, parece evidente que estamos ante o gran fenómeno televisivo da nosa era. Polo que só nos queda disfrutar dela.

---

<sup>61</sup> Actualmente, segundo George R. R. Martin, hai ata tres proxectos diferentes desenvolvéndose dentro do seu universo de fantasía épica. O máis avanzado ata o momento é o coñecido como *The Long Night*, ambientada uns mil anos antes dos feitos narrados en *Game of Thrones*. <<https://ew.com/tv/2019/05/04/game-of-thrones-three-spin-offs-george-rr-martin>>

## 5. BIBLIOGRAFÍA E WEBGRAFÍA

### 5.1. Libros e artigos académicos

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2012). *El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial*. Madrid: Cátedra.
- AFANADOR, L. F. (2017). “Sobre el boom de *Juego de Tronos*” en *Revista Universidad de Antioquia*, nº 329, pp. 64-67.
- ALDARONDO, R. (1992) “La tentación de Shakespeare” en *Nosferatu. Revista de cine*, nº 8, pp. 20-27.
- ÁLVAREZ BERCIANO, R. (2012). “Tensiones de la narrativa serial en el nuevo sistema mediático” en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº1, pp.33-47.
- ANDEREGG, M. (2004). *Cinematic Shakespeare*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- BALLÓ, J., PÉREZ, X. (2015). *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- BATE, J. (2000). *El genio de Shakespeare*. Madrid: Espasa Calpe.
- BENABENTE, F. (2009). “Las esquinas oscuras de América: The Wire de David Simon y Ed Burns”. *L’Atalante*, nº8, pp. 50-57
- BENCHICHÀ LÓPEZ, N. Y. (2014). *La tercera edad dorada de la televisión. Battlestar Galactica y las nuevas formas de pensar, hacer y consumir el drama televisivo norteamericano*. Tesis. Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- BLOOM, H. (2002). *Shakespeare: La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- BOSSE, L. E., BURT, R. (Ed.) (1999). *Shakespeare the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London: Routledge.
- BOSSE, L. E., BURT, R. (Ed.) (2003). *Shakespeare, the Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. London: Routledge.
- BOURDAA, M. (2011). “Quality Television: Construction and De-construction of Seriality” en *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, M. Á. Pérez Gómez (coord.). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación, pp. 33-43.
- BOURDAA, M. (2014). “This is not Marketing. This is HBO: Branding HBO with Transmedia Storytelling” en *Branding TV: Transmedia to the Rescue*, vol. 7, nº1, pp. 18-25.
- BRODE, D. (2000). *Shakespeare in the Movies. From the Silent Era to Shakespeare in Love*. Oxford: Oxford University Press.

- BUHLER, S. M. (2001). *Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof*. New York: State University of New York Press.
- BURT, R. (Ed.) (2002). *Shakespeare After Mass Media*. New York: Palgrave.
- CAMACHO ORDÓÑEZ, R. (2005). “Televisión de calidad: distinción y audiencia” en *Comunicar*, nº 25, pp. 29-32.
- CASTILLA GÓMEZ, M. (2007). “Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare” en *Comunicación*, nº5, pp. 347-360.
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- CARRIÓN DOMÍNGUEZ, Á. (2015). *Las sombras de Lady Macbeth. Análisis temático sobre la influencia de Lady Macbeth en la ficción televisiva estadounidense reciente*. Trabajo Final de Máster. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2005). “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana” en *Revista Comunicar*, nº 25. < <https://doi.org/10.3916/C25-2005-157>>
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2006). “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO” en *Zer*, nº 21, pp. 23-33.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2009). “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana” en *Secuencias: revista de historia del cine*, nº 29, pp. 7-31.
- CASTILLA GÓMEZ, M. (2007). “Las brujas y otros seres fantásticos en la obra de William Shakespeare” en *Comunicación*, nº 5, pp. 347-360.
- CASTRO BALBUENA, A. (2013). “*Canción de Hielo y Fuego*: los personajes en la obra de George R. R. Martin” en *Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, vol. 10, pp. 1-34.
- CASTRO BALBUENA, A. (2016). “De hobbits, tronos de hierro y vikingos” en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº31.
- CHRISTOFIDES, R. M. (2012). *Shakespeare and the Apocalypse: Vision of Doom from Early Modern Tragedy to Popular Culture*. London: Continuum Shakespeare Studies.
- COSTAS FONTÁN, N. (2015). *Las series en la tercera edad de oro de la ficción televisiva cambia la forma de ver la televisión. El referente estadounidense: Game of Thrones*. Tesis. Pontevedra: Universidad de Vigo.



- COURSEN, H.R. (2005). *Shakespeare Translated. Derivatives on Film and TV*. New York: Peter Lang Publishing.
- CUADRADO ALVARADO, A. (2011). “El estilo de *Mad Men*: la desarticulación del drama televisivo” en *Revista Comunicación*, nº9, vol.1, pp. 34-48.
- DAVIES, A. (1986). “Shakespeare and the Media of Film, Radio and Television: A Retrospect”. En WELLS, S. (Ed.), *Shakespeare Survey: Shakespeare on Film and Television*, vol. 39, pp. 1-12. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAVIES, S., WELLS, S. (Ed.) (1994). *Shakespeare and the Moving Images*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE LA CONCHA, A. (Coord.) (2012). *Shakespeare en la imaginación contemporánea. Revisiones y rescrituras de su obra*. Madrid: UNED Ediciones.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. R. (2005). “Shakespeare y el cine. Un largo siglo de historia” en *Quimera: Revista de literatura*, nº 265, pp. 69-72.
- DOTY, J. S. (2017). *Shakespeare, Popularity and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FLY, R. (1976). *Shakespeare’s Medited World*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A.N. (2014). “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión” en *La figura del padre nella serialità televisiva* (abril de 2013, Università della Santa Croce), E. Fuster (coord.), pp. 19-42.
- GARÍ BARCELÓ, B. (2018). “Modelos “Teleshesperianos”. El dilema de la literalidad en la teleficción” en *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, nº 16, pp. 87-98.
- HASSLER-FOREST, D. (2014). “*Game of Thrones*: Quality Television and the Cultural Logic of Gentrification” en *TV/Series*, nº6, pp. 160-177.
- HOLDERNESS, G. (2002). *Visual Shakespeare. Essays in Film and Television*. Hatfield: University of Hertfordshire Press
- JAUME, A. (Ed.) (2016). *Comedias*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- JAUME, A. (Ed.) (2016). *Dramas históricos*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- JAUME, A. (Ed.) (2016). *Tragedias*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- KELLER, J.R., STRATYNER, L. (Ed.) (2004). *Almost Shakespeare. Reinventing His Works for Cinema and Television*. North Carolina: McFarland & Company.
- LEVERETTE, M., OTT, B. L., BUCKLEY, C. L. (Ed.) (2008). *It’s Not TV. Watching HBO in the Post-television Era*. New York: Routledge.



- LÓPEZ RODRÍGUEZ, F. J. (2014). “*Juego de Tronos*. En la nueva era dorada del drama televisivo, o ganas o muertes” en *FRAME*, nº 10, pp. 144-149.
- McCABE, J., AKASS, K. (Ed.) (2007). *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris.
- McKEE, R. (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- PANTOJA CHAVES, A. (2015). “Política y comunicación en las series de televisión norteamericanas. Historia y serialidad” en *Tiempo Presente. Revista de Historia*, nº 3, pp. 49-62.
- PARDO GARCÍA, P., SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (Coord.) (2014). *Sobre la adaptación y más allá. Traspases filmoliterarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- ROJAS LAMORENA, A., ALCÁNTARA PILAR, J. M., RODRÍGUEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup>. E. (2018). “Sexo, violencia y estereotipos en el *brand equity* de una serie. El caso de *Juego de Tronos*” en *Cuadernos de Gestión*, vol. 19, nº 1, pp. 15-40.
- ROTHWELL, K.S. (2004). *A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television*. Cambridge: Cambridge University.
- RUSSELL, J. (Ed.) (2000). *The Cambridge companion to Shakespeare on film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHAUGHNESSY, R. (Ed.) (2007). *The Cambridge companion to Shakespeare and popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOBRADILLO DOMÍNGUEZ, J. L. (2000). “Aproximación al teatro de Shakespeare” en *Monte Buciero*, nº 5, pp. 237- 254.
- SOMOZA, J. C. (2002). “La maldad es silencio (Shakespeare y los personajes malvados)” en *Frenia*, vol. II, pp. 109-121.
- STEINER, T. (2018). “Dirigir el discurso: La construcción de la autoría en la televisión de calidad, y el caso de *Juego de Tronos*” en *Estudios Cinematográficos*, nº 1, pp. 67-82.
- WHITMIRE, K. A. (2011). *The Uses of Shakespeare on American TV 1990-2010*. Tesis. Birmingham: University of Birmingham.
- WILLEMS, M. (Ed.) (1987). *Shakespeare a la television*. Rouen: Université de Rouen.
- WILLIS, S. (1991). *The BBC Shakespeare Plays. Making the Televised Canon*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

## 5.2. Consultas web

- HIBBERD, J. (6 / 3 / 2019) “George R.R. Martin has mixed feelings about *Game of Thrones* coming to an end” en *Entertainment Weekly* < <https://ew.com/tv/2019/03/06/george-rr-martin-game-of-thrones-season-8-interview/>> [Consulta: 4 de maio de 2019]
- PORTER, R. (20 / 5 / 2019) “*Game of Thrones* Series Finale Sets All-Time HBO Ratings Record” en *The Hollywood Reporter* <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-series-finale-sets-all-time-hbo-ratings-record-1212269> [Consulta: 2 de xuño de 2019]
- ROMANO, N. (4 / 5 / 2019) “George R. R. Martin says three *Game of Thrones* spin-offs still in the works” en *Entertainment Weekly* < <https://ew.com/tv/2019/05/04/game-of-thrones-three-spin-offs-george-rr-martin/>> [Consulta: 10 de xuño de 2019]
- RUÍZ DEL POZO, P. (23 / 8 / 2017) “Todos los lugares del mundo donde se ha rodado la serie de *Juego de Tronos*” en *ABC* < [https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-todos-lugares-mundo-donde-rodado-serie-juego-tronos-201708101854\\_noticia.html](https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-todos-lugares-mundo-donde-rodado-serie-juego-tronos-201708101854_noticia.html) > [Consulta: 30 de abril de 2019]
- SOLÀ GIMFERRER, P. (10 / 12 / 2018) “*Juego de Tronos*: El mastodóntico precio que cuesta cada episodio de la última temporada” en *La Vanguardia* < <https://www.lavanguardia.com/series/hbo/20181207/453382171791/juego-de-tronos-precio-por-episodio-hbo-temporada-8.html> > [Consulta: 2 de maio de 2019]
- “Stannis Baratheon: Macbeth Revisited” (18 / 5 / 2018) en *Shakespeare of Thrones* < <https://shakespeareofthrones.com/2018/05/18/stannis-baratheon-macbeth-revisited/> > [Consulta: 12 de maio de 2019]
- YAN, J. (23 / 12 / 2014) “Shakespeare’s shadow on *Game of Thrones*: the art of villainy” en *History Behind of Game of Thrones* < <http://history-behind-game-of-thrones.com/warofroses/richardiii/villainy> > [Consulta: 30 de abril de 2019]
- “You Are Not Stones But Men: Ned Stark And Shakespeare’s Brutus” (6 / 2 / 19) en *Shakespeare of Thrones* < <https://shakespeareofthrones.com/2019/02/06/you-are-not-stones-but-men-ned-and-brutus/>> [Consulta: 15 de maio de 2019]